

Калужских М.А.

КОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ГЕОРГА ФИЛИППА ТЕЛЕМАНА

THE COMIC THEATRE OF GEORG PHILIPP TELEMANN

Аннотация. Работа посвящена рассмотрению ключевых особенностей театрального стиля Г.Ф. Телемана на примере его комических опер.

Abstract. The article discusses the principal stylistic features of Telemann's theatre works on the example of his comic operas.

Ключевые слова: Телеман, эпоха барокко, музыкальный театр, комическая опера, драматургия, либретто, «Новомодный любовник Дамон».

Key Words: Telemann, barocco, musical theatre, comic opera, dramaturgy, libretto, Der neumodische Liebhaber Damon.

Комическое интермеццо Георга Филиппа Телемана «Пимпиноне» – единственное произведение, по которому отечественные музыканты, критики и меломаны в настоящее время имеют возможность судить об особенностях телемановского музыкального театра, своего рода «визитная карточка» всего оперного творчества композитора.

Инструментальные сочинения Телемана, можно сказать, никогда не выходили из моды; ныне они украшают репертуар не только солистов и коллективов, специализирующихся на западноевропейской музыке барочного периода, но и вузовские и даже училищные обязательные программы. Телемановские сюиты, инструментальные концерты и сонаты, камерные ансамбли и клавирные пьесы достаточно известны как исполнителям, так и слушателям. Но Телеман – еще и автор огромного количества оперных, а также светских и духовных кантатно-ораториальных сочинений. И сегодня мало кто отдает себе отчет в том, при жизни композитор прославился скорее благодаря этим последним.

Впрочем, это не единственное, чего мы пока не знаем о Телемане.

Одним из первых трудов, посвященных композитору, стало в XX веке музыкально-историческое исследование Ромена Роллана «Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман – счастливый соперник И.С. Баха» (1909)¹. В повествовании, чей стиль изложения достаточно легок для восприятия любого читателя, автор изящно акцентировал несколько драматургических линий:

– «<...> неслыханную победу, одержанную им [Телеманом] при жизни над И. С. Бахом» (так гласит первый абзац текста – и далее не объясняется, в чем же состояла «победа»);

– телемановские автобиографии (числом три): «Сравните удовольствие, с которым художники новой эпохи описывают себя, с равнодушием таких людей, как И. С. Бах или Гендель, не отвечавших даже на биографический вопросник, посланный им Маттезоном» (написано на второй странице – и далее автор обильно цитирует все три автобиографии);

– яркий сюжетный поворот жизненного пути мастера – борьбу за обретение профессии (пятая страница текста), – который в наше время принято связывать

¹ Роллан Р. Музыкальное путешествие в страну прошлого // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8 выпусках. М., 1988. Вып. 3. С. 311–341.

с подробностями творческих историй прежде всего художников романтической эпохи;

- пестроту музыкального образования композитора-самоучки, чья музыка явилась многостильным отражением польских, чешских, итальянских, французских влияний;

- в области оперных драматургии и стиля – комическое дарование Телемана;

- в области музыкально-выразительных средств – преобладание гомофонно-гармонического письма и особую значимость «музыкальной живописи» (*Topmalerei*).

Приведены лишь те мотивы и темы, что показались интересными лично нам. Подобных им в работе немало – такое ощущение, что очерк написан прежде всего с популяризаторской целью: заинтриговать, привлечь внимание, заставить думать, изучать и сравнивать.

Однако в настоящее время материала для целенаправленного изучения оперного творчества Телемана не так уж много, во всяком случае для русскоязычного читателя.

Огромная проблема – приобретение нотных изданий телемановских сценических сочинений. Автобиографии композитора (написанные на немецком, с нередкими вставками по-итальянски и по-латыни) и его письма не переведены; обширный корпус зарубежной исследовательской литературы о нем (подробный список которой имеется в энциклопедическом словаре Гроува) почти полностью отсутствует в российских библиотеках.

Первым отечественным исследователем Телемана по праву должен быть назван Владимир Осипович Рабей (1922–2009), посвятивший работы разного рода и объема не только инструментальной музыке композитора, но и его творчеству в целом². Тем не менее оперные сочинения немецкого мастера в этих публикациях практически не представлены.

Изучая театральное наследие любого композитора, в особенности же композитора барочной эпохи, в первую очередь необходимо иметь возможность сравнивать использованные им сюжеты, их драматургическое решение и музыкальное воплощение с теми же или аналогичными сюжетами, приемами, музыкой других авторов данного периода. Как известно, для барокко, да и для сменившего его классицистского направления, появление буквальных «слепков» популярных сюжетов – норма; оригинальность авторского мышления в том смысле, в котором мы теперь ее понимаем, тогда, по-видимому, приветствовалась не всегда. Напротив, сочинение «по модели» не только способствовало росту мастерства и признания композитора, но и поддерживало слушательский интерес к самим «моделям», обеспечивая им долгую сценическую жизнь.

В настоящее время мы можем узнать о французском барочном театре из содержательной монографии А. В. Бульчевой³, об итальянской опере XVIII столетия – из двухтомника П. В. Луцкера и И. П. Сусидко⁴, об австрийском музыкальном театре – из брошюры Е. С. Черной⁵. Но исследование общего характера, посвященное немецкому оперному театру доклассической эпохи, до сих пор не написано. Может быть, и поэтому период XVII–XVIII столетий в представлениях о Германии большинства отечественных музыкантов является прежде всего временем И. С. Баха (который опер не сочинял), Г. Ф. Генделя (который в большинстве иностранных энциклопедий «записан» английским композитором немецкого происхождения) и К. В. Глюка (который родился в 1714-м – к этому году Телеман создал по меньшей мере пять полноценных опер).

Либретто телемановских театральных произведений отсутствуют во всех просмотренных нами русскоязычных справочниках и в большинстве иностранных

² Монография В. О. Рабея «Георг Филипп Телеман», изданная в 1974 году, в настоящее время доступна в виде электронного документа и является одним из самых популярных изданий по истории музыки барокко, востребованным не только студентами и аспирантами музыкальных вузов, но и их педагогами.

³ Бульчева А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004.

⁴ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. М., 2004. Т. I–II.

⁵ Чёрная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965.

(исключение – «Пимпиноне»). Авторитетные энциклопедии (Римана, Лёвенберга, Гроува) и замечательные исследователи «спорят» друг с другом о количестве опер Телемана, их сюжетных наклонениях, названиях, жанровых определениях. Главная причина споров скорее всего не в том, что нотные издания этих сочинений малодоступны. Просто Телеман написал настолько много (в том числе и опер), что создается впечатление, будто даже поверхностно занимавшимся его творчеством исследователям есть что добавить к списку его произведений, включенных в наиболее полное академическое собрание (Telemann-Werke-Verzeichnis – TWV).

Не будет преувеличением заметить, что историческая память сохранила имя Телемана как единственного из немецких оперных композиторов первой половины XVIII столетия. Рядом с ним жили и творили Р. Кайзер (автор более 50 опер), И. А. Хассе (более 40 опер), К. Г. Граун (более 30 опер), И. Й. Фукс (22 оперы), Г. Г. Штёльцель (18 опер), И. Д. Хайнихен (8 опер), И. Маттезон (7 опер), М. Хоффман (6 опер), И. Ф. Фаш (4 оперы). Не все имена из названных известны сейчас даже профессионалам.

Впрочем, внимание зарубежных музыкантов и режиссеров из оперного наследия Телемана также привлекает далеко не всё. Многие из его опубликованных сценических сочинений, по-видимому, не видели света рампы со времени жизни автора. Тем не менее одно из жанровых направлений телемановского музыкального театра на протяжении предшествовавшего столетия пользовалось не повсеместным, но «адресным» и устойчивым вниманием. Это комические оперы.

Имея возможность «совместить» впечатления от прослушивания записей с анализом доступных для нас нот, мы в рамках настоящей работы подробнее остановимся на особенностях комического зингшпиля «Новомодный любовник Дамон» (Der neumodische Liebhaber Damon) – его либретто в русском переводе А. В. Ивановой-Дятловой публикуется в этом же выпуске журнала:

<http://sias.ru/upload/iblock/af5/ivanova.pdf>

– и менее подробно на двух других комических сочинениях, «Терпеливый Сократ» (Der geduldige Socrates) и Pastorelle en musique в жанре серенады. Кроме того, комические линии и разделы произведений, в целом не развлекательных по сюжету, – опер «Миривайс», «Победа красоты» и «Эмма и Эгинхард», – по нашему мнению, настолько драматургически важны, что имеет смысл хотя бы кратко упомянуть о них.

Разумеется, разговор обо всех этих сочинениях нельзя вести вне хотя бы поверхностно представленной панорамы телемановской творческой биографии.

Страницы биографии. Охота к перемене мест и стилей

Ромен Роллан, говоря о Телемане, нередко подчеркивает его приверженность так называемому «новому стилю» – новому по сравнению с полифоническим мышлением Баха и Генделя.

«В 1722–1723 годах, когда И. С. Бах выставил свою кандидатуру на освободившееся после Кунау место в канторате Св. Фомы, ему намного предпочитали Телемана, – в частности, отмечал исследователь, – и это место было дано И. С. Баху только потому, что Телеман отказался от него. Тот же Телеман, с начала своей карьеры, с 1704 года, будучи еще едва известным, уже противодействовал прославленному Кунау: настолько было уже сильным стремление к новой моде. Поколение Кайзеров, Телеманов, Маттезонов с детства чувствует инстинктивное отвращение к представителям старины в музыке – к контрапунктистам, приверженцам канонов. У истоков этого движения стоит Кайзер <...>. Но первый, кто обнаружил эти чувства с откровенностью, упорством и постоянством, был Телеман»⁶.

О том же, привлекая особо значимые биографические факты, пишет и В. О. Рабей: «Бах пешком отмеряет вёрсты для встречи в Гамбурге с корифеем

⁶ Роллан Р. Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII века // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие в 8 выпусках. М., 1988. Вып. 3. С. 293, 295.

органичного искусства – маститым Рейнкенем; Телеман посещает Ганновер и Брауншвайг для ознакомления в местных оперных театрах и капеллах с новейшим «театральным стилем» итальянской и французской музыки»⁷.

Возникает ощущение, что «новатор» Телеман, приверженец «модного», про-итальянского и про-французского гомофонно-гармонического оперного письма, прямой предшественник немецкого классического стиля, был как минимум на поколение моложе Баха. Ничего подобного.

Георг Филипп Телеман родился в 1681-м, а умер в 1767-м. Он на 4 года старше Баха и Генделя и пережил первого на 17, а второго – на 8 лет. Первая симфония Й. Гайдна прозвучала в год смерти Генделя (1759), последняя из сохранившихся опер Телемана («Дон Кихот на свадьбе Комачо») – в 1761-м.

В результате простого сопоставления дат перед нами вырастает иной (во всяком случае не школьно-хрестоматийный) образ музыкальной Германии тех лет. Страны, в которой сосуществовали не только католические мессы и лютеранские хоралы, но и разные музыкальные школы и направления. В которой церковные сочинения не обязательно предполагали господство полифонической манеры письма. Наконец, музыкальный театр которой, естественным образом впитывая всевозможные иностранные влияния, являлся при этом неким цельным феноменом.

Телеман прожил долгую жизнь. Тем не менее, приступая к периодизации ее биографических вех, исследователи ведут себя достаточно осторожно. Они выделяют гамбургский период – но лишь потому, что в Гамбурге композитор прожил (почти безотлучно) с 1721 года до самой смерти. Они также обособляют поздние духовные сочинения композитора – но уже на основании их стилевых особенностей. Оперное же творчество Телемана периодизации подчинить довольно сложно – настолько оно объемно, пестро и разнолико.

Возможно, дело здесь в том, что Телеман действительно был самоучкой. И что для него (во всяком случае в раннем возрасте) слуховые впечатления превалировали над персональными авторитетами. В отличие от все того же Баха – представителя одной из крупнейших в стране музыкальных династий, – Телеман вырос, как сказали бы сейчас, не в музыкальной семье, и его мать была категорически против того, чтобы сын стал профессиональным музыкантом.

«Любопытно, что столько больших музыкантов – Шютц, Гендель, Кунау, Телеман – должны были начать с изучения права или философии, – констатировал Роллан. – Из этого видно, как неохотно немецкие семьи позволяли своим сыновьям избирать себе музыкальную карьеру»⁸.

В возрасте 10 лет мальчик получал уроки пения у кантора магдебургской церкви Бенедикта Кристиани и «две недели учился игре на клавире у органиста»⁹ (по-видимому, той же церкви). Сам Телеман писал: «Я сделался бы, быть может, большим виртуозом на каком-либо инструменте, если бы моя слишком большая живость не побудила меня изучить, помимо клавира, скрипки и флейты, еще и гобой, поперечную флейту, свирель, гамбу и т.д. – вплоть до контрабаса и басового тромбона»¹⁰.

Думается, «большая живость» заставляла юного музыканта также отправляться из гимназии в Хильдесхайме (где он изучал логику) на концерты капелл Ганновера и Вольфенбюттеля, чтобы послушать «свежие» итальянские и французские опусы, самостоятельно анализировать произведения А. Стеффани, И. Розенмюллера, А. Корелли, А. Кальдары и ни дня не проводить без сочинения собственной музыки. Первая опера Телемана («Сигизмунд» на либретто К. Х. По-

⁷ Рабей В. Бах и Телеман // Старинная музыка. 2000. № 1. С. 12.

⁸ Роллан Р. Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман – счастливый соперник И. С. Баха // Роллан Р. Цит. изд. С. 315–316.

⁹ Zohn S. Telemann, Georg Philipp // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. London, 2001. Vol. XXV. P. 199.

¹⁰ Цит. по: Роллан Р. Цит. изд. С. 314–315.

стеля) появилась, когда ему исполнилось 12 лет, и, как он сам свидетельствует, даже была поставлена, а автор пел там главную партию.

Поступив в Лейпцигский университет на факультет права, Телеман был «рассекречен» в качестве музыканта (почти анекдотическая ситуация: «его попытки скрыть музыкальный талант от других студентов провалились, когда сосед по комнате нашел партитуру бго псалма, как-то попавшую в багаж Телемана»¹¹), и городской мэр заказал юноше раз в две недели сочинять музыку для двух центральных лейпцигских церквей – Св. Фомы и Св. Николая.

С этого момента композиторское творчество становится для Телемана по сути производственным процессом (что вполне естественно для музыканта той эпохи). Позднее, в автобиографии 1740 года, Телеман подсчитал, что сочинил для Лейпцига более 20 опер (многие на собственные либретто), хотя ныне «существует ясность в лучшем случае по поводу пяти»¹².

Вскоре молодой человек принял должности органиста и (параллельно) музыкального директора Новой церкви Лейпцига. В этом городе он организовал свой первый Student Collegium Musicum (из 40 студентов), чтобы давать публичные концерты, развлекать приезжавших высокопоставленных лиц и снабжать музыкой Новую церковь. Участие студентов в оперных постановках вызывало возмущение маститого Иоганна Кунау, который в качестве городского музыкального директора отвечал за музыку во всех церквях Лейпцига и таким образом контролировал доступные исполнительские силы. Однако и после отъезда Телемана из города пост музыкального директора Новой церкви на протяжении долгого времени занимал лидер Student Collegium Musicum, а Кунау продолжал подавать в городской совет петиции против выступлений студентов в операх и в концертах на светских раутах, а также против введения оперных элементов в церковную музыку (т. е. против превалирования в ней мелодико-гармонического развития). Несмотря на эти противоречия, сам Телеман неоднократно подчеркивал, что именно полифонические работы Кунау являлись для него образцами при самостоятельном изучении фуги и контрапункта.

«Кабинетные» музыкальные впечатления естественным образом подкреплялись практикой – реалиями многогранной концертной жизни того периода. В 1705 году композитора пригласили на должность капельмейстера графа Эрмана II Промницкого в Зорау. Граф к этому времени возвратился из путешествия по Италии и Франции и, скорее всего, в большом количестве привез с собой изданные французские сочинения (в частности, оперы Люлли и Кампра), изучением которых Телеман с удовольствием занялся. «Я изучал почти исключительно их стиль и настолько старательно, что в течение двух лет написал до двухсот французских увертюр»¹³.

В Кракове, в течение шестимесячного пребывания двора графа Промница в резиденции Плесс, Телеман близко познакомился с польской и ганацкой [моравской] музыкой во всей ее «подлинной и варварской» красе. «Ее играли, – вспоминал он, – в некоторых корчмах на четырех инструментах: очень пронзительно звучавшей скрипке, польской волынке, басовом тромбоне и регале (маленьком органе). В более привилегированных кругах регаль исключался, но число других инструментов увеличивалось. Мне приходилось слышать до тридцати шести волынок и восьми скрипок вместе. Трудно поверить, что за необычайная фантазия у игроков на волынках или скрипках, когда они импровизируют во время отдыха танцующих. Если приняться записывать, то можно за восемь дней запастись идеями на всю жизнь. Я написал в этом стиле большие концерты и трио, которые затем облек в итальянские одежды, чередуя *adagio* и *allegro*»¹⁴.

В октябре 1707 года скрипач и фэготист-виртуоз Панталеон Хебенштрайт стал собирать музыкантов в организуемую им придворную капеллу герцога Иоганна Вильгельма Сакс-Айзенахского. В 1708-м Телеман был приглашен в

¹¹ Zohn S. Telemann, Georg Philipp. Op. cit. P. 202.

¹² Ibid. P. 202.

¹³ Роллан Р. Цит. изд. С. 317.

¹⁴ Там же. С. 318.

капеллу концертмейстером, а спустя год стал ее капельмейстером. Маэстро Панталеон (изобретатель одноименного инструмента), общеевропейская знаменитость, был большим поклонником французской музыки. В 1740 году Телеман вспоминал, что капелла была устроена на французский манер и качеством даже превосходила оркестр Парижской оперы (который он слышал в 1737–38 годах). По-видимому, для айзенахского двора в 1707–11 годах композитор не писал опер – они не были там востребованы, в отличие от огромного количества инструментальных опусов для разных составов, среди которых лидировали оркестровые и скрипичные концерты (снова «во французском стиле»).

В Айзенахе маэстро познакомился с И. Б. Бахом – городским органистом и придворным клавесинистом, кузеном И. С. Баха, встреча с которым предположительно также могла там состояться. Сюда же Телеман привез в 1709 году из Зорау свою первую жену (придворную даму графини Промниц и дочь музыканта), которая умерла спустя год с небольшим, через неделю после рождения дочери. Скорее всего именно это трагическое событие заставило Телемана покинуть Айзенах навсегда: в конце 1711 года он подал заявление на новую вакансию – городского музыкального директора Франкфурта и капельмейстера тамошней Францисканской церкви. «В заявлении соискателя он подчеркивает свое мастерство в церковном и инструментальном стилях, как в теории, так и на практике, а также свою способность петь баритоном и играть на скрипке (его основной инструмент), клавире, флейте, шалюмо, виолончели и мандоре»¹⁵. После назначения (в феврале 1712 года) обязанности Телемана заключались в написании и исполнении музыки для двух франкфуртских церквей (Францисканцев и Св. Екатерины) и для различных гражданских церемоний, а также в частном преподавании музыки 6–8 школьникам (по выбору педагога) и контроле за уроками пения в Латинской школе.

Во Франкфурте с появлением Телемана начала складываться инфраструктура светской концертной жизни. По традиции того времени музыкальный директор являлся руководителем не только музыкальной, но и (в большой степени) общественной жизни города. С мая 1712 года Телеман служил в Обществе Frauenstein (ассоциации наиболее влиятельных людей Франкфурта) как распорядитель благотворительного фонда и казначей Дома Браунфельс, а также распорядитель благотворительного фонда и организатор Табачной коллегии, в обмен на скромное жалование и бесплатное жилье.

В 1713 году он возродил при Обществе Collegium Musicum, к которому присоединились известные франкфуртские аристократы, банкиры, буржуа и дипломаты. Устраивая многочисленные городские представления с участием хорошо сыгранного оркестра, небольшого, но профессионального хора (состоявшего из воспитанников Телемана), местных певцов-виртуозов (в число которых часто входил и сам композитор), маэстро установил новые временные и качественные стандарты музыкальных общественных развлечений.

Концерты Collegium Musicum проходили раз в две недели в зале Дома Браунфельс (на втором этаже) и были открытыми для всех желающих (сам Телеман занимал первый этаж старинного дворца). В этом же зале происходили важные правительственные и политические собрания, а также городские ассамблеи и бракосочетания. Именно здесь 29 августа 1714 года Телеман отпраздновал свадьбу с 17-летней Марией Катариной Текстор. Приглашенные гости были одеты как пастухи и пастушки – в стиле тех многочисленных свадебных серенад (по существу камерных опер и пасторалей), сочинением которых отмечен франкфуртский период творчества композитора¹⁶. Сам он называет 20 произведений подобного рода, «стихи для которых написаны мной, но я не воспроизведу их снова из-за их вольности и соли, которая была не слишком аттической»¹⁷.

¹⁵ Zohn S. Telemann, Georg Philipp. Op. cit. P. 204.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Huth P. Telemann: Pastorelle en musique – operetta or serenade // Georg Philipp Telemann (1681–1767). Pastorelle en musique. Capriccio Digital Recording 71054/55. P. 11.

Работая во Франкфурте, Телеман неоднократно получал предложения от администраций других городов и от дворов богатых аристократов. Надо сказать, что даже в представлении своего времени композитор обладал редким даром – результативно функционировать одновременно во многих местах и во многих музыкально-административных качествах. Находясь в Зорау, Айзенахе и Франкфурте, он продолжал писать музыку для Лейпцига; из Франкфурта посылал духовные и светские сочинения в Айзенах и Гамбург; позже, уже покинув Франкфурт, не забывал поставлять туда «церковную музыку из Гамбурга каждые три года вплоть до 1757-го»¹⁸. Поэтому классифицировать написанные им произведения согласно вехам жизненной периодизации невозможно. Однако в области оперного творчества гамбургский период, безусловно, стал квинтэссенцией всех ранее накопленных слуховых и интеллектуальных впечатлений, концентрацией открытий и достижений.

В 1721 году Телеман принял предложение гамбургских властей сменить Йоахима Герстенбюттеля на посту кантора Латинской школы Йоханнеум и музыкального директора пяти главных городских церквей. Еженедельно к воскресенью он теперь был обязан (как и во Франкфурте) написать две духовные кантаты, ежегодно к Великому Посту – новые Пассионы. Кроме того, музыка требовалась для церковных церемоний введения в должность и рукоположений. Кантаты также нужно было поставлять для многочисленных городских гражданских праздников. Раз в году Телеман сочинял «Капитанскую музыку», состоявшую из духовной оратории и светской серенады, на праздник коменданта гамбургской милиции. В качестве кантора композитор отвечал за обучение школьников пению, теории и истории музыки четыре раза в неделю. Такого рода служебные обязанности не мешали ему давать публичные концерты, многие из которых включали духовные вокальные сочинения и музыку «на случай».

Он вновь организовал и возглавил местный Collegium Musicum: 15 ноября 1721 года была открыта серия еженедельных публичных концертов, которые шли каждую зиму с ноября или декабря по февраль или март. Популярность этих мероприятий привела в сезон 1723/24 к увеличению их числа до двух раз в неделю, и необходимость чаще присутствовать на репетициях Коллегии заставила Телемана в марте 1724 года переехать из школы Йоханнеум в помещение Дрильхауза¹⁹. Здесь происходили концерты «по понедельникам и четвергам в четыре часа дня. Вход стоил 1 флорин 8 грошей»²⁰. Благодаря этим выступлениям любой желающий мог прослушать духовные и светские сочинения Телемана, написанные по разным поводам, в том числе и специально для Collegium Musicum, а также (правда, нечасто) произведения других композиторов (Генделя, Кайзера, Грауна и И. С. Баха).

В апреле или мае 1722 года Телеман принял руководство гамбургской Оперой, где исполнял собственные творения, а также сочинения Генделя и Кайзера, для которых часто писал дополнительные номера. Он застал Оперу сперва в хороших финансовых обстоятельствах, но снижение посещаемости в 1720-е и 1730-е привело к ее закрытию в 1738 году; еще в 1732-м он писал своему другу Й. Ф. А. фон Уффенбаху, что в опере мало зрителей, и все расходы оплачивают один-два попечителя.

В качестве руководителя Оперы и Collegium Musicum Телеман вызвал неодобрение отдельных церковных должностных лиц, которые в июле 1722 года пожаловались на композитора в городской совет. Однако их возражения не

¹⁷ Роллан Р. Цит. изд. С. 321.

¹⁸ Zohn S. Op. cit. P. 204.

¹⁹ Дрильхауз (Drillhaus) – дословно «дом муштры», «дом мучений». Это поэтическое название носил один из особняков Гамбурга, где в то время находилась казарма гражданской гвардии и происходили светские мероприятия; в частности, многие из ежегодных премьер телемановских «Капитанских музык» состоялись именно там.

²⁰ Роллан Р. Цит. изд. С. 323.

подействовали на совет, многие члены которого регулярно посещали концерты Телемана.

Тем не менее атмосфера скрытого недоброжелательства, а также недостаточность материальных средств привели к тому, что Телеман, как говорили в ту пору, решил дать урок отцам города. Историю с неназначением в Лейпциг (ту самую, с которой Р. Роллан начинает свой рассказ о композиторе) имеет смысл описать подробно – хотя бы для того, чтобы понять, насколько желание и умение «играть в игры» были свойственны Телеману не только в рамках театральной сцены, но и в жизни.

В июле 1722 года он подал заявление на пост кантора школы Св. Фомы в Лейпциге, освободившийся по смерти Кунау в июне. Из шести соискателей Телеман был наиболее предпочтительным; он прибыл в Лейпциг 1 августа и прослушался в церкви Св. Фомы 9 августа. Спустя 2 дня городской совет Лейпцига единогласно проголосовал в пользу Телемана, несмотря на то, что тот отказался исполнять традиционную обязанность кантора по преподаванию латыни в школе Св. Фомы. Композитор подал в гамбургский городской совет петицию об увольнении начиная с 3 сентября, приводя в качестве причины наличие хороших творческих и материальных перспектив в Лейпциге и отсутствие их в Гамбурге. Не получив ответа к концу месяца, он снова отправился в Лейпциг и оттуда 21 октября через посредников запросил гамбургский совет о значительном увеличении жалования как условия своего возвращения. Просьба была удовлетворена, и 22 ноября он отказался от поста в Лейпциге, незамедлительно «унаследованного» И. С. Бахом.

Укрепив таким образом свое положение в Гамбурге, Телеман через некоторое время принял еще две должности. В 1723–26 годах он был почетным (заочным) капельмейстером Байройтского двора, снабжая его раз в год инструментальной музыкой и оперой²¹. А с 1725-го по 1730 год он являлся уже не только почетным капельмейстером, но и заочным агентом (агентом-корреспондентом) Айзенахского двора, отвечая в этом качестве за снабжение Айзенаха различными (в том числе музыкальными) новостями из Северной Европы. В письмах ко двору Телеман утверждал, что он знаком с большинством послов в Гамбурге и имеет корреспондентов в Париже, Лондоне, Гааге, Копенгагене, Москве, Дании, Берлине, Польше, Вене и Ганновере. Неудивительно, что обремененный столь большим количеством обязанностей Телеман в 1729 году отклонил предложение стать придворным капельмейстером в Петербурге.

«Ему не приходилось добиваться выгодных заказов и приглашений на должности; города и княжеские дворы наперебой оспаривали его друг у друга, – констатировал В. О. Рабей. – Он был знаменит не только у себя на родине, но и во всей Европе, от Франции и Испании до России и Скандинавских стран. Поэты слагали стихи в его честь»²². В частности, двустипшие Иоганна Маттезона и сейчас украшает большинство работ о Телемане:

«Корелли хвалят все; Люлли у славы в храме;
Один лишь Телеман взнесен над похвалами».

В 1725 году Телеман – композитор, исполнитель, педагог, музыкально-общественный деятель, автор либретто, сонетов и стихов – начал издавать свои музыкальные сочинения. К 1740 году он выпустил 43 публикации (не считая переизданий), все кроме одной с собственными выходными данными, причем гравировал сам со скоростью около 9–10 досок в день. Ответственность за рекламу и распространение подписки он также нес лично, имея агентов-распространителей в Берлине, Лейпциге, Йене, Нюрнберге, Франкфурте, Амстердаме и Лондоне. Его долговременный (с октября 1737-го по май 1738 года) визит в Париж по приглашению тамошних музыкантов «без сомнения, отчасти мотивировался жела-

²¹ Судя по всему, для Телемана эти обязанности были заочными буквально и заключались в написании музыки – не удалось найти никаких сведений, что композитор хотя бы раз посетил Байройт.

²² Рабей В. Георг Филипп Телеман // Музыкальная жизнь. 1981. № 11. С. 18.

нием предотвратить выход неавторизованных изданий его музыки, которые уже появились у Буавена и Леклера, – замечает современный исследователь. – В течение своего пребывания в Париже он получил 20-летнюю привилегию на издание, благодаря которой напечатал сборник канонических дуэтов и “Новые квартеты”. Последнее произведение, принесшее ему большую славу при дворе и в городе, было исполнено Блаве (флейта), Гиньоном (скрипка), Форкруа [по-видимому, Ж.-Б. Форкрэ] (гамба) и Эдоаром (виолончель), причем автор с энтузиазмом одобрил исполнение»²³.

Деятельность Телемана на протяжении всей творческой жизни, безусловно, выходила за пределы собственно музыкального искусства. В эпоху, когда музыкальная профессионализация являлась качеством самоочевидным, этот самородок способствовал возникновению представлений о музыканте, близких нынешним. Сочетая творческое и административное руководство, Телеман контролировал буквально всё, что было связано с появлением, продвижением, исполнением, изданием и даже восприятием музыкального продукта. Более того: телемановские автобиографии ныне воспринимаются авторскими посланиями будущим исследователям его музыки. В частности, уже в автобиографии 1729 года композитор дает точное резюме своего стилистического развития к тому времени: «Что я достиг совершенства в уважении к музыкальному стилю, хорошо известно. Сперва пришел польский стиль, за ним последовали французский, церковный, камерный и оперный стили, и, наконец, итальянский стиль, который сейчас занимает меня больше других». Комментируя это высказывание, наш современник заключает: «В 1710-е и 1720-е Телеман играл ведущую роль в утверждении стиля, который стал известен как смешанный немецкий вкус, смесь немецкой контрапунктической манеры с французским, итальянским и польским стилями. Ссылка Телемана на его занятия в конце 1720-х итальянским стилем – скорее всего, признание в растущем увлечении галантным стилем <...>. Все же характеризовать его как композитора галантного стиля, рококо или раннего классицизма, как делают некоторые комментаторы, неправильно. Практически каждый крупный музыкальный стиль – из культивировавшихся на протяжении первых двух третей XVIII столетия – представлен в его творчестве, и хотя музыка Телемана менялась вместе со временем, некоторые элементы его стиля – прежде всего мелодические идиомы, напоминающие немецкие народные песни или популярные танцевальные жанры, богатая гармония, элегантный контрапункт и естественное вокальное и инструментальное письмо – оставались неизменными»²⁴.

Попытаемся взглянуть с этой точки зрения на оперное творчество Телемана, определить его истоки и традиции, а также те черты, которые по сей день остаются узнаваемыми приметами авторского языка.

Телеман как оперный композитор

Кто умеет быть полезным многим,
поступает лучше, чем тот, кто пишет для немногих.
То, что написано легко, подходит каждому.
Давайте же останемся при этом.

Г. Ф. Телеман²⁵

О судьбах телемановского оперного наследия после смерти его автора не сохранилось почти никаких сведений.

В своей автобиографии 1740 года композитор утверждает, что написал более 20 опер для Лейпцига, 35 – для Гамбурга и еще несколько сценических произведений для дворов Вайсенфельса, Байройта и Айзенаха. В это число, по-види-

²³ Zohn S. Telemann, Georg Philipp // Op. cit. P. 210.

²⁴ Ibid. P. 212.

²⁵ Цит. из «Автобиографии» (1740) по: Рабей В. Георг Филипп Телеман // Музыкальная жизнь. 1981. № 11. С. 19.

мому, «по умолчанию» вошли многочисленные «серенаты на случай» (одноактные оперы с небольшим числом персонажей), а вот светские серенады из циклов ежегодных «Капитанских музык» Телеман по каким-то причинам в общий список не включил.

Достоверно известно, что интермеццо в итальянском стиле «Пимпиноне», впервые прозвучавшее между актами «Тамерлана» Генделя 27 сентября 1725 года, после премьеры было издано автором. Кроме того, из оперы «Адельхайд, или Любовь без принуждения», написанной для Байройта и поставленной там в 1725 году, Телеман позднее выбрал для публикации лишь 13 комических арий и дуэтов.

43 прижизненных авторских издания (1715–40) включали духовные и светские кантаты и инструментальную музыку, доступную для исполнения силами музыкантов-любителей. В частности, в 1715 году композитор опубликовал 4 сборника инструментальной музыки, написанной в Зорау, Айзенахе и Франкфурте, в 1733 году – «Застольную музыку» (прекрасно продававшуюся по подписке); в Париже в 1738 году были напечатаны сборники канонических дуэтов, «Новые квартеты» и шесть сонат.

В 1728 году Телеман основал первый в Германии музыкальный журнал «Der getreue Music-Meister» («Совершенный (настоящий) капельмейстер»), печатавший небольшие вокальные и инструментальные произведения современных немецких композиторов, изложенные достаточно удобно для домашнего музицирования. В этом издании были опубликованы арии из некоторых телемановских опер.

Во второй половине жизни композитор взял на себя заботы по воспитанию внука Георга Михаэля (1748–1831), которому дал фундаментальное музыкальное образование. Внук, также ставший композитором, после смерти деда унаследовал множество автографов и рукописных копий его вокальных сочинений. Как указывает автор статьи в словаре Гроува, «остальная часть телемановского музыкального достояния – включая Страсти, оратории, капитанскую музыку, вокальные сочинения на случай и отпечатанные сборники, но, очевидно, не церковные кантаты – была продана с аукциона в Гамбурге 6 сентября 1769 года. Многие из материалов с тех пор исчезли, и каталог аукциона не сохранился»²⁶.

Тем не менее факты многочисленных исполнений как духовных вокальных, так и инструментальных сочинений Телемана в конце XVIII столетия свидетельствуют о доступности этих нотных текстов для музыкантов. Церковная музыка композитора исполнялась в том числе и под управлением его внука, а также К. Ф. Э. Баха – крестника Телемана и его преемника на посту кантора гамбургских церквей. «Вокальные и инструментальные сочинения рекламировались Брайткопфом между 1761 и 1780 годами, а гамбургская фирма И. К. Вестфала предлагала многочисленные духовные и светские вокальные произведения между 1772-м и 1799-м»²⁷.

Что происходило с рукописями и печатными изданиями музыки Телемана в XIX веке – неизвестно. Только в начале прошедшего столетия интерес к этой творческой фигуре начал возрождаться, и только в начале 1980-х стали появляться тематические каталоги его произведений.

Согласно современным данным, из нескольких десятков светских сценических сочинений Телемана к настоящему времени уцелела лишь часть. Из 30 произведений музыкального театра, которые сейчас принято именовать операми, сохранились целиком 14 и восстановлены еще 2:

1) «Новомодный любовник Дамон» (шуточный зингшпиль, премьера 30 августа 1724 года в Гамбурге, театр Gänsemarkt²⁸) – вторая редакция оперы «Сатиры

²⁶ Zohn S. Op. cit. P. 216.

²⁷ Ibid.

²⁸ Буквально «Гусиный рынок». Знаменитый гамбургский Театр-на-гусином-рынке (он же Гусиный театр) сохранял свое название с открытия в 1678 году до закрытия в 1738-м. Здание Гамбургской государственной оперы и сейчас находится на площади Гусиного рынка.

в Аркадии», написанной Телеманом в Лейпциге в 1719 году на собственное либретто по П. Парьяти (нотный текст первой редакции не сохранился);

2) «Терпеливый Сократ» (комический зингшпиль, премьера 28 января 1721 года там же) – либретто Д. У. Кёнига по пьесе Н. Минато «Терпение Сократа с двумя женами»;

3) «Победа красоты» (зингшпиль, премьера 13 июля 1722 года там же) – либретто К. Х. Постеля, Г. Ф. Телемана и К. Ф. Вейкмана;

4) «Аларих, или Наказание разрушенного Рима» (премьера 2 августа 1723 года в Байройте);

5) «Омфала» (премьера 24 апреля 1724 года в Гамбурге, театр Gänsemarkt) – либретто Телемана по А. Х. де Ламотт;

6) «Пимпиноне, или Неравный брак» (интермеццо в 3 сценах, премьера 27 сентября 1725 года там же, издавалось в Гамбурге в 1728м и 1733 годах) – либретто И. Ф. Преториуса по П. Парьяти;

7) «Орфей, или Чудесная прочность любви» (музыкальная драма, премьера – возможно, концертное исполнение – 9 марта 1726 года там же) – либретто Телемана по Ф. К. Брессанду (автограф партитуры находится в частной коллекции);

8) «Бюффонет и Альга, или Помешанная на мужчинах старая дева» (интермеццо, премьера 14 июня 1727 года там же) – либретто К. Г. Венда;

9) «Амуры Веспетты, или Любовник в ящике» (эпилог – продолжение «Пимпиноне», премьера 1 октября 1727 года там же) – либретто К. В. Хакена;

10) «Миривайс» (зингшпиль, премьера 26 мая 1728 года там же) – либретто И. С. Мюллера;

11) «Несущие любовь, или Эмма и Эгинхард» (зингшпиль, премьера 12 ноября 1728 года там же) – либретто Венда. В The New Grove Dictionary указано, что от музыки оперы остались 5 арий и дуэт, опубликованные в «Совершенном капельмейстере» («лекции» 2, 6, 12, 16, 23). Однако в 2000 году восстановленная партитура оперы была издана в 37 томе Собрания сочинений Телемана²⁹, в настоящее время для нас недоступном. Тем не менее отзывы и комментарии специалистов, с которыми мы ознакомились³⁰, позволяют составить о драматургии этого произведения более или менее целостное впечатление;

12) «Самый мудрый в Сидоне, или Абдолоним» (премьера 10 октября 1729 года там же) – либретто Д. Г. Хамана,

13) «Флавий Бертарид, король лангобардов» (премьера 23 ноября 1729 года там же) – либретто Венда и Телемана по С. Гиги,

14) «Неудачная замена невесты или Ричард I, король Англии» (Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England, зингшпиль, премьера в 1729 года там же) – либретто С. Восса. Опера, отсутствующая во всех известных нам списках, издана в 2009 году в Полном собрании сочинений (том 46);

15) «Маргарита, королева Кастилии» (премьера 10 августа 1730 года там же) – либретто Хамана,

16) «Дон Кихот на свадьбе Комачо» (серената, концертное исполнение 3 ноября 1761 года в Гамбурге, Konzertsaal³¹) – либретто Д. Шибелера по Сервантесу.

Кроме того, к театральным сочинениям необходимо отнести светские серенады, написанные «на случай» – для свадеб, дней рождения, различных общеродских и политических церемоний – и «пропущенные» в авторском списке Телемана. Таких серенад сохранилось 20.

²⁹ Georg Philipp Telemann. Die Last-tragende Liebe, oder Emma und Eginhard: Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Christoph Gottlieb Wend. TWV 21:25 / Herausgegeben von Wolfgang Hirschmann. Musikalische Werke, 37. Kassel: Barenreiter, 2000.

³⁰ См., в частности, обзорную статью об издании «Миривайс» и «Эммы и Эгинхарта» на сайте The free library: [http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.\(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553](http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553). (Дата обращения 13.06.2011).

³¹ В 1761 году в Гамбурге специально для выступлений Collegium musicum был построен концертный зал.

Добавим сюда найденную в 2004 году *Pastorelle en musique*, отсутствующие в списке словаря Гроува и указанные другими исследователями серенады «Дон Кихот, рыцарь львов» (до 1729)³², «Верная пастушка Дафна» (1710)³³, а также «Серенаду на смерть Августа Сильного» (издана в TWV в 2008 году).

Получается, что гипотетически нам доступны 40 сочинений.

Большинство из них создано во франкфуртский и гамбургский периоды жизни композитора. Практически всё, написанное тогда Телеманом, сочинялось по заказу или было приурочено к определенным событиям (как, например, серенада «*Germania mit ihrem Chor*», исполненная в честь дня рождения эрцгерцога Леопольда Австрийского в мае 1716 года). Особенную важность этот факт приобретает при изучении комических опер – в тех случаях, когда первопричину появления спектакля имеет смысл только предполагать.

А определить место и значение музыкального театра Телемана в общей панораме развития театральной жизни Европы, оценить популярность его музыки в том числе и за пределами Германии стоит попытаться прежде всего на уровне не текста, но контекста – условий и ситуации бытования этих оперных произведений, наряду с написанными на схожие сюжеты и в подобных жанрах произведениями других европейских композиторов.

С какими же музыкальными спектаклями мог ознакомиться Телеман на протяжении своей жизни?

Список оперных авторов, творчеством которых интересовался музыкант, достаточно внушителен. В первую очередь назовем тех троих, чьи сочинения он изредка исполнял в своих концертах. Это Г. Ф. Гендель, Р. Кайзер (1674–1739) и К. Г. Граун (1702–1759). По роду деятельности Телеман систематически общался также с И. – 1748)³⁴. К. Граупнер (1683–1760) и И. Д. Хайнихен (1683–1729) играли под управлением Телемана в лейпцигском *Student Collegium Musicum*, где позже преемником маэстро стал М. Хоффман (1679–1715). К. Нихельман (1717–1761), автор двух серенад на тексты Метастазियो, и Ж. дю Грэн (?–1756), написавший драму с музыкой «Зима», были учениками Телемана.

Естественно, сценическими произведениями иностранцев маэстро интересовался больше, чем сочинениями, принадлежавшими перу композиторов из ближайшего окружения. «В Ганновере он познакомился с французской манерой. В Вольфенбюттеле – с театральным стилем Венеции», – замечает Роллан, впрочем, в этом случае не называя имен³⁵. Из телемановских автобиографий и переписки мы узнаём о его пристальном изучении французской оперной музыки – Ж. Б. Люлли (1632–1687), А. Кампра (1660–1744), Ж. Ф. Рамо (1683–1764). Говоря о гамбургском периоде, Роллан уточняет: «На масленичном карнавале 1724 года в Гамбурге ставят отрывки из «Галантной Европы» Кампра и «Господина де Пурсоньяка» Люлли»³⁶. Во второй редакции «Сатиров в Аркадии» – «Дамоне» – тут же появляются французские танцы (хотя нельзя поручиться, что их не было и в более ранней, утраченной).

В 1702 году Телеман совершил первое из двух путешествий из Лейпцига ко двору в Берлин, где слушал оперу Дж. Бононини (1670–1747) «Полифем» – а спустя три с половиной десятилетия, находясь в Париже (1738), написал одноименную кантату. В сентябре 1719 года он отправился из Франкфурта в Дрезден (на свадьбу кронпринца Фридриха-Августа II и Марии-Йозефы, эрцгерцогини Австрийской) и там побывал на представлениях опер А. Лотти (1667–1740) «Юпитер в Аргосе» (3 сентября) и «Асканио, или Ненависть, прекращенная кровью» (7 сентября), серенады И. Д. Хайнихена «Состязание богов», написанной спе-

³² Роллан Р. Цит. изд. С. 336.

³³ Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. С. 199.

³⁴ Иоганн Шайбе опер не писал, зато сочинял программные увертюры, подобные бетховенским (Роллан называет, в частности, увертюры к «Полиевкту-мученику» и «Митридату» – Цит. изд. С. 298).

³⁵ Роллан Р. Цит. изд. С. 314.

³⁶ Там же. С. 344.

циально для этого празднества, и театрального дивертисмента в итальянском стиле И. К. Шмидта (1664–1728) «Четыре времени года» (23 сентября)³⁷. В августе-сентябре 1724 года, в непосредственной близости от премьеры «Дамона», в гамбургском театре Gänsemarkt состоялись спектакли опер К. Монтеверди (1567–1643) «Нерон» (или «Коронация Поппеи», 14 августа) и Г. Ф. Генделя «Агриппина» (6 сентября).

Помимо данных единичных упоминаний, назовем здесь композиторов и сочинения, которые скорее всего были известны Телеману, так как прямо повлияли на появление некоторых его комических опер.

Франческо Бартоломео Конти (1681–1732, родился во Флоренции), придворный композитор в Вене (1713–1732). С 1711 года в его обязанности входило сочинение опер для карнавального сезона. Основные жанры сценического творчества Конти – трагикомедии и комедии. 28 августа 1714 года в Вене поставлена его пастушеская пастораль «Сатиры в Аркадии» (*I Satiri in Arcadia*, 3 акта) на текст П. Парьяти. 23 января 1719 года пастораль шла в Гамбурге под названием «Хлорис и Тирсис» (*Cloris und Tirsis*, перевод Dr. Gazal, с итальянскими ариями)³⁸. К концу 1719-го была сочинена и исполнена в Лейпциге комическая опера Телемана «Сатиры в Аркадии», которую А. Лёвенберг называет «анонимной немецкой оперой (возможно, версией работы Конти)»³⁹.

11 февраля 1719 года в Вене поставлена 5-актная опера Конти «Дон Кихот в Сьерра-Морена» (премьера в Гамбурге – 5 октября 1722).

Томмазо Джованни Альбиниони (1671–1750/51), венецианец, чья комическая интродукция «Пимпиноне» написана в 1708-м на текст пьесы П. Парьяти «Хитрая служанка» (*La serva astuta*) и поставлена в Болонье весной 1717 года. Появившееся восемью годами позже одноименное интермеццо Телемана – почти точная «калька» с итальянского сочинения, начиная от драматургии и заканчивая особенностями формы, структуры и музыкального стиля.

Интересно, что у Конти также есть попытка сочинения интермеццо на данный сюжет, предпринятая «по следам» болонской премьеры (1717). Композитор являлся автором лишь последней (третьей) части оперы «Веспетта и Мило», а первая и вторая предположительно написаны Алессандро Скарлатти. Музыка сочинения не сохранилась.

Антонио Кальдара (ок. 1670–1736) – венецианец, выпускник капеллы собора Св. Марка, вице-капельмейстер Венской оперы, куда был приглашен Карлом VI в 1716 году. В 1727–35 годах написал 5 комических опер для карнавального сезона.

По-видимому, сюжет «Дон Кихота» Сервантеса особенно интересовал Кальдара. Летом 1715 года в Неаполе было поставлено его комическое интермеццо «Дульцинея и повар» (*La Dulcinea e cuoco*, 3 части); 6 февраля 1727-го в Вене состоялось первое представление пятиактной трагикомедии «Дон Кихот при дворе герцогини» (*Don Chisciotte in Corte della Duchessa*, текст Г. Паскуини); ее же премьера в Брауншвайге прозвучала 9 февраля 1728-го. Наконец, *commedia*

³⁷ Торжества в Дрездене по случаю женитьбы кронпринца продолжались почти весь сентябрь 1719 года; специально для сценических представлений был выстроен оперный театр вблизи Цвингера. В числе приглашённых находились композиторы Телеман, Този и Гендель. «Юпитер в Аргосе» написан в 1717 году на либретто А. М. Луккини, «Асканио...» в 1718-м на либретто того же автора, «Четыре времени года» – на текст Ф. Пуассона.

³⁸ В исследованиях второй половины XX столетия факт принадлежности данного названия данному сюжету оспаривается. «Возможно, мнение об идентичности этих произведений возникло только благодаря сходству имен персонажей. Названное произведение не имеет ничего общего ни с «Дамоном», ни с «Сатирами в Аркадии» Парьяти-Конти, и строится на совершенно другом материале, как показало обращение к либретто (Веймарская федеральная библиотека, собрание Richey): Baselt B. Vorwort // Georg Philipp Telemann. Der neumodische Liebhaber Damon. Die Partitur // Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Band XXI. Kassel etc., 1969. S. VIII. Однако таком случае неясно, под каким названием шли в Гамбурге «Сатиры в Аркадии», и шли ли они там вообще, что ставит под сомнение и факт знакомства Телемана с этим сочинением.

³⁹ *Annals of Opera. 1597–1940 / Complet. from the orig. sources by A. Loewenberg with an introduction by E. J. Dent. Geneva, 1955. Second edition. P. 131.*

per musica «Санчо Панса – губернатор острова Бараттария» (Sancio Pansa, governatore dell'isola Barattaria, 3 акта, текст Паскуини), написанная в 1730-м, была представлена венскому двору 27 января 1733 года.

Джованни Альберто Ристори (1692–1753) – уроженец Болоньи, в 1715-м вместе с труппой комедиантов своего отца прибыл в Дрезден по приглашению саксонского короля. Сценические сочинения Ристори-младшего с успехом шли в ряде городов, включая Венецию, а в Дрездене он обрел заслуженное признание как автор комических опер. К карнавалу 1727 года им была написана опера «Один дурак сотворит уйму, или Дон Кихот» (Un pazzo ne fa cento, ovvero Don Chisciotte, 3 акта, текст С. Палавиччино).

При традиционном для того времени интересе композиторов к ряду наиболее популярных сюжетов особенное значение приобретала деятельность либреттистов – драматургов, переводчиков и поэтов. В числе многочисленных литераторов, на чьи тексты написана музыка телемановских опер, отметим три значительные творческие фигуры. Это Николо Минато (1630–1698), Пьетро Парьяти (1665–1733) и Иоганн Филипп Преториус (1696–1766).

Граф Николо Минато принадлежал к более раннему поколению либреттистов венецианской школы. Юрист по профессии, в 1660-х он написал по меньшей мере 11 либретто. Его главным музыкальным партнером был тогда Франческо Кавалли; на три последние венецианские либретто Минато написал музыку Антонио Сарторио. В 1669 году литератор переехал в Вену, где ему была предложена должность придворного поэта. За три десятилетия он создал там более 170 светских либретто (поименованных как *dramma per musica*, *festa teatrale* [театральное празднество], *invenzione* [выдумка], *introduzione ad un balletto* [вступление к балету], *serenata*) и выполнял обязанности по предоставлению текстов (не только светских, но и церковных) для широкого круга зрителей, по организации театрализованных представлений и проведению придворных празднеств (свадеб, королевских визитов, дней рождения и именин, карнавалов и проч.). Для сочинений Минато характерно смешение серьезного и комического элементов, – то самое, против которого была направлена реформаторская деятельность младших коллег либреттиста.

В частности, поэтическое творчество Парьяти напрямую связано с периодом концептуальных изменений в области драматургии и структуры текстов для музыкального театра.

У истоков реформы стоял современник и соавтор Парьяти, драматург и либреттист Апостоло Дзено (1668–1750). Автор более 70 либретто, написанных главным образом на античные героические сюжеты, Дзено оказал значительное влияние на формирование новаторской драматургической конструкции прежде всего итальянской оперы-серии. Исходя из эстетики и принципов развертывания французской классической трагедии, он освободил оперу от элементов буффонады и шаблонных фабульных поворотов, придав ей композиционную стройность. Реформа Дзено, которую вслед за ним продолжил и развил Пьетро Метастазιο, определила образный строй и драматургические основы оперы-серии, послужив также источником свойственных этому жанру условностей (обязательная благополучная развязка, строгое разделение функций речитатива как носителя драматического действия и арии – эмоциональной разрядки, завершающей сцену). «Именно после Дзено речитатив, призванный двигать действие, и ария, выражавшая чувства героя, разделились не только функционально, но и стилистически: речитативы дзеневских либретто всегда изложены прозаически, и только арии – по-прежнему в стихах», – констатируют П. В. Луцкер и И. П. Сусидко. Немаловажно, что жанр оперы испытал «влияние расцветающего в эти времена в Венеции оркестрового стиля, концертной трактовки оркестра, в первую очередь струнных инструментов»⁴⁰.

В качестве основного потребителя итальянской театральной продукции Вена сохраняла свое значение на протяжении по меньшей мере двух столетий. На-

⁴⁰ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. М., 2004. Т. I. С. 169, 263.

помним, что спустя полвека после Минато из интересующих нас мастеров в 1701-м туда переехал Конти, в 1714-м – Парьяти, в 1716-м – Кальдара, в 1718-м – Дзено. Содружество итальянских композиторов и драматургов в совокупности обеспечило жизнеспособность художественного и эстетического феномена, называемого венским музыкальным театром. Синтез особенностей, характерных для флорентийской, венецианской, неаполитанской, римской оперных школ, смог обрести здесь воплощение прежде всего по причине многостильности и многоплановости традиционной культурной атмосферы этого города.

В тот же период отчетливый интерес к достижениям итальянского театра проявляли и немецкие монархи. В частности, саксонский король и известный меломан Фридрих Август II (1696–1763) лично посетил Венецию и пробыл там с весны 1716-го по осень 1717 года. В результате в Дрезден (столицу Саксонии) была приглашена дополнительная (помимо уже там имевшейся) труппа итальянских музыкантов, а также композиторы, инструменталисты-виртуозы и либреттисты. Среди приглашенных был Антонио Лотти, чьи оперы Телеман слушал на придворных празднествах в сентябре 1719 года.

«Дрезденская эпоха Лотти – всего два года с небольшим⁴¹ – открывает блестящий период итальянской оперы в Саксонии, – пишут П. В. Луцкер и И. П. Сусидко. – В отличие от Вены, где позднебарочная придворная роскошь причудливо смешивалась с раннереформаторским аркадским стремлением “олитературить” музыкальный спектакль, а оперные исполнители и композиторы были по старинке отодвинуты в тень литераторами, художниками-постановщиками и капельмейстерами, Дрезден наслаждался мастерством великолепных итальянских виртуозов»⁴².

Кроме того, с 1722 года при дворе баварского курфюрста в Мюнхене работал в должности музыкального директора и руководителя оперы венецианец Альбинони (автор первой из опер на сюжет «Пимпиноне»).

В городах, имевших высокую репутацию в качестве культурных центров, традиционно существовали по крайней мере две театральные труппы – для постановок так называемых больших опер и для драматических представлений с музыкой (в том числе комических). Обычно эти труппы подвизались в разных по эстетической направленности театрах, принадлежавших представителям аристократии. В частности, в Венеции в XVII веке было 17 театров (главный – Сан Джованни Кризостомо – «специализировался» на большой опере), в Неаполе комические спектакли на местном диалекте (*commedii per musica*) осуществлялись в оперном театре Фьорентини, который таким образом конкурировал с театром Сан Бартоломео (где шли в основном оперы-серии на общепринятом итальянском).

В Париж итальянская комическая труппа в интересующий нас период приглашалась дважды. В первый раз – лично Людовиком XIV, и им же была изгнана за оскорбление маркизы де Ментенон (1697); затем после смерти монарха (1715) – в 1716 году. Симптоматично, что в столице Франции итальянские комические представления получили статус придворных увеселений, а национальные простонародные комедии ставились в специальном Ярмарочном театре (*Théâtre de la Foire*). Объединив достижения того и другого жанров, к началу 1720-х во французском музыкальном театре появилась новое направление – *opéra comique*, которую Г. Аберт называл «французским зингшпилем»⁴³.

В Вене на протяжении значительной части XVIII столетия функционировали даже не два, а три театра, представлявших различные художественные стили: придворный (оперы-серии на итальянском), школьной драмы (поучительные пьесы и мистерии на латыни) и народной комедии (пьесы на родном языке).

⁴¹ Лотти переехал в Дрезден в 1717-м, а его контракт истек в октябре 1719-го, сразу после организованных им музыкальных празднеств.

⁴² Луцкер П., Сусидко И. Цит. изд. Т II. С. 104.

⁴³ Аберт Г.В. А. Моцарт. Часть первая. Книга 2. 1775–1782. М., 1988. С. 147. Объединение трупп *Théâtre de la Foire* и *Comédie italienne* состоялось в 1762 году.

Заметим, что австрийские национальные комические представления музыкального театра были, по-видимому, наиболее всеобъемлющими в жанровом отношении. «Главной комедией» считалась, вероятно, аллегорическая опера поэта – графа Николо Минато и композитора Антонио Драги «Торжествующая Римская монархия» [1678] – своеобразное сочетание конного балета (танцы к ней были написаны И. Г. Шмельцером), маскарада и аллегорической оперы, оснащенное всеми чудесами тогдашнего сценического искусства», – замечает Е. С. Черная⁴⁴. Император Леопольд I (1640–1705), будучи большим поклонником музыкального театра, уже в XVII столетии написал, помимо трех серьезных опер, также три немецких зингшпиля – «Глупый пастух» (1683), «Мнимая любовь брата и сестры» (1680), «Рабыни на Самии» (1685), – чем инициировал развитие этого жанра в стране на несколько десятилетий вперед.

Таким образом, оперы на популярные «блуждающие» сюжеты, принадлежавшие приглашенным «австрийским», «французским», «немецким» итальянцам, чье творчество опиралось на разные национальные истоки, во многом предопределили выдающиеся особенности собственно телемановского оперного стиля.

Важной составляющей этого стиля была ориентация на определенную театральную аудиторию.

В гамбургском театре на Гусином рынке (Gänsemarkt) – первом постоянном (не сезонном) оперном театре Германии, открытом еще 2 января 1678 года, – состоялись премьеры 19 из 30 опер Телемана. «Богатый торговый город-порт с сильным и независимым бюргерством, не затронутый Тридцатилетней войной и еще разбогатевший после нее, Гамбург смог создать театр нового типа – собственно бюргерский по духу и организационным формам, – пишет Т. Н. Ливанова. – Открытие оперного театра было подготовлено силами городского самоуправления по инициативе члена городского совета Герхардта Шотта, который и стал затем его директором. В отличие от придворных театров, где блистали итальянские певцы, здесь многие роли исполнялись любителями из студентов и ремесленников, а в женских партиях даже выступали мужчины»⁴⁵.

В 1703 году молодой Гендель, оставив неплохое с точки зрения служебной карьеры место органиста кафедрального собора родного города Галле, переехал в Гамбург, удовлетворившись на первых порах скромной должностью в театральном оркестре (второго скрипача, а потом клавесиниста в партиях continuo). Музыканта привлекала возможность получения реальных практических впечатлений и навыков от живого общения с оперными произведениями и выдающимися сочинителями – Райнхардом Кайзером, дирижером оркестра и автором опер Иоганном Зигмундом Куссером (1660–1727) и Иоганном Маттезоном. Незадолго до вынужденного отъезда Кайзера (1707, спасался от кредиторов, вернулся в 1709 году) в театре Gänsemarkt состоялись премьеры генделевских опер «Альмира» (8 января 1705), «Нерон» (25 февраля 1705, текст утрачен), «Счастливейший Флориндо» и «Превращенная Дафна» (январь 1708, шли в один вечер, сохранились только танцы). В «Альмире» обращает на себя внимание серьезность подхода к «большому» стилю (в рамках одного сочинения – до пяти десятков сольных арий), смелость объединения контрапунктических идей немецкой музыкальной традиции с виртуозным блеском и мелодической свободой итальянского стиля и французскими танцевальными жанрами и формами. Подобный синтез получают зрители почти 20 лет спустя в «Новомодном любовнике Дамоне» Телемана – и, по-видимому, так же не станут скучать, наблюдая сюжетные хитросплетения остроумной пародии, пленительной пасторали, поучительной драмы и непрерывного балета.

Ко времени появления в Гамбурге телемановских театральных сочинений немецкая городская опера – после десятилетий самостоятельности и независимости – переживала тяжелый кризис; само ее существование находилось под вопросом, так как постановочная деятельность полностью прекратилась из-за

⁴⁴ Чёрная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965. С. 32–33.

⁴⁵ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга первая. От Античности к XVIII веку. М., 1986. С. 288–289. Выделение курсивом – авторское.

низкого качества предлагаемых опер и по финансовым причинам. Лишь поздней осенью 1718 года новым арендаторам удалось восстановить функционирование театра – правда, спектакли шли лишь от случая к случаю, без собственного капельмейстера (его место оставалось вакантным после окончательного ухода Кайзера в 1717-м) и без постоянной труппы.

До 1721 года в репертуаре театра Gänsemarkt не было оригинальных гамбургских опер. После премьеры «Сократа», весьма успешной (о чем свидетельствуют 7 повторений спектакля в феврале и одно, в качестве завершения сезона, в июне 1721 года), а также после смены арендаторов театра его финансовое положение, по-видимому, укрепилось настолько, что можно было подумать о приглашении постоянного художественного руководителя. Телеман в «Автобиографии» (1740) комментирует свое назначение на эту должность следующим образом: «<...> мне были поручены надзор за музыкой, равно как и сочинение новых пьес, за ежегодное вознаграждение в 300 рейхсталеров»⁴⁶.

Телеман, чья деятельность безусловно выходила за рамки представлений о практике музыканта, в Гамбурге в полную силу проявил способности импресарио и продюсера собственной музыки. Талантливый, плодовитый и энергичный, он хорошо ощущал модные веяния и старался не ограничиваться рамками какого-либо одного стиля – будь то стиль серьезных или комических представлений, античной драмы или пастушеской пасторали, немецкий, итальянский или французский, наконец, гомофонный или полифонический. Музыкальный руководитель целого города (имевшего статус города-государства), Телеман, как ранее Гендель, стремился угодить вкусам и пристрастиям самой обширной аудитории.

Здесь самое время задаться вопросом: а что понималось под сценичностью в тогдашнем Гамбурге?

Полемика об этом скрашивала в первой половине XVIII столетия досуги выдающихся ученых, литераторов и музыкантов; имя, труды и идеи наиболее активного из полемистов дожили до наших дней – мы имеем в виду Иоганна Маттезона, коренного гамбургца, переводчика либретто телемановской оперы «Эзоп при дворе» (1729), а также композитора, певца, музыкального журналиста и критика.

В одной из самых известных теоретических работ Маттезона – *Critica musica* (1722) – автор, в частности, сообщает о себе: «был безо всякого хвастовства первым, кто энергично и определенно настаивал на важности мелодии <...> [А до того] не было такого музыкального автора, который не перескакивал бы через эту первую, превосходную и самую прекрасную часть музыки, как петух через горячие уголья. <...> Какую бы пьесу ни писали, вокальную или инструментальную, все должно быть *cantabile*»⁴⁷.

Оставляя за скобками понятное преувеличение, обратим внимание на подчеркнутый пафос данного утверждения: в то время противостояние приверженцев контрапунктического и мелодического стилей в рамках сценических произведений было достаточно напряженным.

«Все, что воздействует на людей, – театрально. Музыка театральна. Мир в целом – гигантский театр», – констатировал Маттезон в *Der musicalische Patriot* (1728). А сам Телеман уже в 1718 году (за год до премьеры «Сатиров в Аркадии» в Лейпциге) в качестве своеобразного творческого *credo* цитировал в «Автобиографии» французские стихи:

«Не возвышай в святом труде ты древних
Для достижений авторов, нам современных.
Всей музыки фундамент – это пение,
Везде петь – вот в чем композитора умение».

⁴⁶ Цит. по: *Schneider M.* Einleitung zu G.Ph. Telemann «Der Tag des Gerichts» und «Uno» // Georg Philipp Telemann. TWV. Folge 1. Bd. XXVIII. Leipzig, 1907. С. XVI.

⁴⁷ Цит. по: *Роллан Р.* Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII века // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1988. С. 296.

И добавлял, что молодой музыкант должен прежде всего пройти школу итальянских, французских, современных ему немецких мелодистов, а не школу «стариков, которые контрапунктируют вздох, но лишены изобретательности, которые пишут на пятнадцать и двадцать облигатных голосов, в которых сам Диоген со своим фонарем не нашел бы ни капли мелодии»⁴⁸.

Эти предпочтения в области музыкального стиля не только приводили к тому, что итальянская опера стала почитаться за эталонную, но и затрагивали многослойную структуру собственно музыкальных партитур, где функционирование вокальных и инструментальных пластов зачастую обретало иной смысл и значение. «То, что было потеряно со стороны вокальной полифонии, вознаграждалось симфонией инструментальной, – пишет Роллан. – Большим завоеванием Телемана, [X]ассе, Грауна <...> был *recitativo accompagnato*, речитативные сцены с драматической оркестровой партией. Раз в драму был введен оркестр, он должен был занять в ней господствующее положение»⁴⁹.

Телемановский оркестр естественным образом перенял ярчайшие черты итальянского (преимущественно венецианского) оперного стиля: виртуозную трактовку партии струнных инструментов, несистематически удваиваемых деревянными духовыми (скрипки – гобоями, басы – фаготами), и в отдельных, не слишком частых случаях, использование «эксклюзивных» тембров – например, поперечной флейты в «Эмме и Эгинхарте» или рогового дуэта в «Миривайсе». Нередкое развитие инструментальной партии путем повторения, варьирования, дробления и без того мелких мелодико-ритмических ячеек в партиях скрипок – безусловно, опосредованный (также через оперу) отголосок вивальдиевских концертных находок. Полноценные скрипичные концерты во вступлениях к «Дамону» и «Эмме и Эгинхарту» (вместо традиционных французских увертюр) также воспринимаются в качестве приношения виртуозной манере гениального венецианца.

Однако правда и то, что на фоне полемической деятельности коллеги Маттезона (да и собственных теоретических манифестов Телемана) практически-музыкальная область оперного творчества композитора представляется куда менее радикальной. А по отношению к итальянским реформам рубежа XVII–XVIII столетий ранние гамбургские оперы Телемана являются скорее порождением предреформенной театральной моды, связанной с именем поэта Минато.

Итальянцы, всегда следовавшие в авангарде оперных открытий, от синтетического жанра трагикомедии, включавшей в том числе и комические интермеццо, в начале XVIII столетия пришли к четкому разделению трагического (серьезного, большого) и комического (популярного, простонародного, приземленного) сюжетов. Постепенно картины незамысловатых комических интермеццо заняли устойчивое место между актами фундаментальных опер-серии, причем первые и вторые могли принадлежать разным авторам, но обязательно исполнялись в один вечер. Именно так 27 сентября 1725 года состоялась премьера «Пимпиноне», с успехом «разбавившая» генделевского «Тамерлана».

Автор немецкого текста «Пимпиноне» – Иоганн Филипп Преториус – в истории европейской либреттистики является одной из малоисследованных творческих фигур. Его имя отсутствует в большинстве русскоязычных и зарубежных литературных и музыкальных справочников. Преториус – доктор юриспруденции, политик и дипломат – в 1725–30 годах считался самым востребованным либреттистом Гамбурга. Его перу принадлежат по крайней мере четыре из текстов, с успехом прозвучавших на гамбургской сцене: три для опер Телемана («Неравный брак», он же «Пимпиноне»; «Калипсо...» и «Капризница и легковёрный») и один для представления с музыкой Кайзера «Гамбургская ярмарка, или Удачное мошенничество». Все относятся к недолгому времени процветания театра Gänsemarkt перед очередным затяжным кризисом.

⁴⁸ Там же. С. 296.

⁴⁹ Там же. С. 297.

Эстетика оперы «свободного» Гамбурга, усвоенная и блестяще воплощаемая Преториусом, предполагала не только следование быстро менявшейся моде, но и создание множества разнообразных сочинений, интересных и доступных публике неоднородного социального состава. Наличие в репертуаре спектаклей синтетического типа, легко и естественно реагировавших на злобу дня и при этом не чуждых новациям виртуозно-мелодического стиля, на длительное время стало отличительной чертой гамбургского театра.

Гамбургские оперы Телемана подарили публике драму и комедию «в одном флаконе», приправив пестрый сюжетный «коктейль» (вполне в духе венецианской трагикомедии) элементами пародийной quasi-трагедийности («Дамон»), бытовой сатиры («Сократ») и социального «реализма» («Миривайс»), псевдоантичной пастушеской пасторали («Дамон», *Pastorelle en musique*) и назидательной иронии («Эзоп при дворе», «Пимпиноне»), а также волшебной оперы, лирической драмы (данный жанр ныне именуется лирической комедией), куртуазного «романа» и площадного фарса, буффонной пантомимы и пародийного либо пейзажного балета, иногда с виртуозным инструментальным концертом впридачу. К сожалению, более тонкая классификация жанровых номинаций не представляется возможной ввиду отсутствия подходящей шкалы научных определений.

Телемановский театр – как и весь телемановский художественный мир – многоязычен в принципе; это прекрасно иллюстрирует самая ранняя биография маэстро (1718), написанная по-немецки с итальянскими, французскими, латинскими вставками и обильным цитированием своих и чужих стихов (также на разных языках)⁵⁰. Демонстративная барочная многоязычность опер распространяется на действительное многоязычие литературных текстов и стилей (например, в «Орфее» их три – итальянский, немецкий и французский; комические оперы в обычных случаях ограничены двумя – немецким и итальянским), музыкальных пластов (красочная холодноватая пейзажность и простонародные пляски, высокий и низкий «штиль» арий) и разнонационального тематизма (особенно в сочинениях, сюжеты которых связаны с экзотикой, – «Миривайсе», «Абдолонимусе», «Счастье русского императора»), а также на разноцветье внутри гомофонного и полифонического стилей.

Здесь надо сказать, что телемановские утверждения в «Автобиографии» отнюдь не отрицали использования полифонии, но не в качестве доминирующего умозрительного принципа, а (как и все остальное) в функции сценического эффекта. В частности, в «Сократе» много музыки, написанной в полифонических жанрах (фуги и каноны разной степени строгости и сложности), – что не удивительно для представления с 14 поющими персонажами, большинство из которых постоянно выясняют между собой отношения. В центр повествования помещен типично бытовой комический конфликт: две жены великого философа непрерывно спорят и ругаются, иногда дерутся между собой или сообщая бьют Сократа, параллельно высмеивая друг друга. Этой главной линии вполне соответствует и побочная, также конфликтная: противостояние учеников Сократа его идейному противнику Аристофану. Другие действующие лица – 2 афинские принцессы и 2 афинских принца – составляют традиционные разнополюсные пары, в чьих взаимоотношениях также до самого финала не все развивается гладко.

Оба раздела первого дуэта «враждующих» жен (№ 3, C-dur, da capo) начинаются каноном и продолжаются изысканной подголосочной полифонией. В большом квинтете (Сократ и ученики, ария-сцена, № 5, B-dur, da capo) вокальная партия представляет собой трехголосную фугу с постепенным вступлением экспозиций, а инструментальная партитура, подчеркивая бравурный характер сцены, сопровождает пение скрипичными унисонами и прямолинейными параллельными квартами и квинтами (!) в партии continuo. Дуэт афин-

⁵⁰ Интересно сравнить эту тенденцию с тем, что писали современники о Генделе: «Для того чтобы оценить то, что он говорил, нужно было почти в совершенстве знать четыре языка: английский, французский, итальянский и немецкий, которые он смешивал воедино»: Роллан Р. Портрет Генделя // Там же. С. 279.

ских принцесс (№ 17, D-dur, da capo) – строгая двойная fuga; сцена высмеивания Аристофана учениками Сократа (квартет; действие 2, № 28) начинается как точный четырехголосный канон.

Интересно, что в этой опере принцип полифонического мышления функционирует, так сказать, и на общем драматургическом уровне разворачивания сюжета: в сцене 12 (№ 29) во время очередной перебранки жен Сократ впервые поет фразу «Мужья, учитесь быть терпеливыми», которая в дальнейшем появляется еще несколько раз, причем, за единственным исключением, в том же музыкальном изложении. «Эта примитивная разновидность лейтмотива должна быть, вероятно, отнесена на счет влияния Кайзера, который разнообразно применял данный прием», – отметил в 1902 году один из первых европейских исследователей оперного театра Телемана⁵¹. Структурно и сценически оправдано, что лейтмотив получил именно Сократ – персонаж, являющийся первопричиной всех конфликтов и склок, однако активно не участвующий ни в одной из них, а, напротив, занимающий удобную (и в данном случае весьма выразительную) позицию театрального резонера-наблюдателя.

К области чисто сценических сюжетных поворотов (ходов, изюминок, сюрпризов) безусловно необходимо отнести и «фирменный» телемановский речитатив. Вопреки (опять же теоретическим) утверждениям полемистов, в зрелом творчестве Телемана аккомпанированный речитатив как жанровая разновидность отнюдь не преобладает. Напротив: появление такового (краткого и единственного) в опере «Миривайс» (ария Аббаса, № 40) специально отмечается исследователями⁵². Другое дело, что выписанные в сочинениях композитора неаккомпанированные речитативы «сухими» (*secco*) никак не назовешь, ибо они по большей части представляют собой развернутые драматические сцены, в которых *continuo* подается не в качестве поддерживающего вокальную партию единого пласта, а чаще всего расслаивается на отдельные тембры-реплики, то есть принимает в действии активное участие в функции особого сценического голоса, равноправного с человеческим. Например, в речитативе Сократа и его первой жены Ксантиппы (№ 6) впечатление неожиданного лирического нюанса создается за счет тембровых переключек скрипки и сопрано в заключительном разделе (перед появлением нового персонажа – Алкивиада, одного из учеников).

Конкретные музыкальные решения опер Телемана диктовались, как правило, не только сценической, но и околосценической ситуацией. В частности, в сложных ариях с фигурациями (иногда – с облигатными партиями инструментов сопровождения), написанных для главных героев – немногочисленных хороших певцов труппы, – голос не дублировался, а в песенных ариях дублировался для подчеркивания эффекта простоты и одновременно для поддержки неопытных певцов из числа обычных любителей-горожан. А танцы – по причине наличия/отсутствия балетных артистов – редко фиксировались в партитурах опер («Дамон» – исключение), предоставляя современным редакторам достаточно обширное поле для догадок и предположений.

Несмотря на свою плодovitость, Телеман отнюдь не был производителем стереотипных оперных сочинений. К сожалению, мы не имеем возможности ознакомиться даже со всеми изданными театральными работами композитора. Однако нотные и литературные материалы, комментарии, заключения, единичные замечания специалистов позволяют с большой степенью уверенности предположить, что создание разных опер для постановки в одном гамбургском театре на протяжении многих лет было целью Телемана. Еще раз напомним: его аудитория являлась многочисленной и состояла из разных целевых групп. Вдобавок

⁵¹ Ottzenn C. Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. I Teil. Berlin, 1902. С. 17.

⁵² См.: Georg Philipp Telemann. Miriways: Singspiel in drei Akten nach einem Libretto von Johann Samuel Muller // [http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.+\(Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553](http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.+(Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553). (Дата обращения 13.06.2011)

ему нравилось модное, актуальное, сенсационное. Может быть, отчасти поэтому почти все его оперное творчество проникнуто трудноуловимыми флюидами, а зачастую и явным господством комического, поданного в различных «ключках» – галантном, бытовом, лирическом или пародийном.

Комическое в музыкальном театре Телемана

«Представляется, что он был главным инициатором немецкой комической оперы, – писал о Телемане Роллан. – У него была склонность насмешничать <...> выставлять напоказ комическую сторону персонажа или ситуации, в которых либреттист видел только серьезное. И он ловко умел обрисовывать комические характеры».

Однако правда ли, что «комический стиль был действительно введен в немецкую музыку лишь начиная с сочинений Телемана»⁵³?

Для ответа на этот вопрос надо прежде всего определить, что понимать под «комическим стилем».

В современном представлении понятие «немецкая комическая опера» напрямую связано с жанром зингшпиля. Из указанных в собрании *Musikalische Werke* Телемана сочинений для музыкального театра зингшпилями названы восемь: «Смеющийся Демокрит» (3 акта, текст Минато, премьера в Лейпциге, 1703, музыка утрачена), «Дамон» (шутливый зингшпиль), «Победа красоты», «Сократ» (комический зингшпиль), «Калипсо, или Победа мудрости над любовью» (3 акта, текст Преториуса, 1727, премьера в театре Gänsemarkt, сохранился один хор), «Миривайс», «Эмма и Эгинхард», «Ричард I».

Однако дополнительные определения «комический» и «шутливый» говорят о том, что «зингшпиль» для Телемана (и, по видимому, в принципе до и во время Телемана) – не только комическая опера. А содержание оперы «Миривайс» – возможно, единственного сценического сочинения композитора (и одного из немногих в гамбургском театре первой половины XVIII столетия) на современный серьезный «политический» сюжет, причем не пародии, не интермеццо, не иронической пасторали и т. п., – подтверждает эту мысль⁵⁴. В опере предполагались комические сцены (например, *entrée* пьяниц в 5-й сцене 3-го акта, в партитуре не выписанное и потому утраченное), многие ее арии основаны на танцевальных ритмах, но, тем не менее, – «<...> если бы опера была комедией, Телеман дал бы большую свободу своему вкусу при передаче музыкальной экзотики»⁵⁵.

Напротив, в опере «Эмма и Эгинхард», имеющей необычный для комического театра подзаголовок «Несущие любовь» (*Emma und Eginhard, oder Die Lasttragende Liebe*) было, по-видимому, достигнуто гармоничное слияние трагического и комического элементов, которое отличало не только лучшие зрелые работы Телемана, но и эстетику гамбургской оперы того периода в принципе.

Само название «зингшпиль» («пение и игра» или «игра с пением») указывает на драматическое представление с музыкой или на музыкальное представление

⁵³ Роллан Р. Автобиография одной забытой знаменитости. Телеман — счастливый соперник И. С. Баха. Указ. соч. С. 333.

⁵⁴ Прототип афганского принца Мухаммеда Миривайса из оперы – хан Хаджи Мирваис Хотак (1673–1715), реальная историческая фигура, вождь племени пуштунов, основавший династию Хотаки. Деятельность хана привела к успешному восстанию племени против оккупации Кандагара персидскими войсками (1709); победитель управлял городом и провинцией до своей смерти. В 1722 году афганцы захватили персидский Исфахан после долгой осады, вследствие чего большая часть процветающего города превратилась в руины. Свержение персидского шаха Хусейна привело к воцарению Махмуда, сына Мирваиса. Эти события широко освещались тогда в Германии, хотя, как указывают исследователи, немецкая общественность ошибочно предполагала, что Мирваис еще жив. Либреттист оперы Телемана поэт Иоганн Самуил Мюллер использовал материалы анонимной биографии хана (под названием *Der persianische Cromwel* – «Персидский Кромвель», 1723), относящейся к периоду после 1709 года.

⁵⁵ Georg Philipp Telemann. *Miriways*... – [http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.\(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553](http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553). (Дата обращения 13.06.2011).

с разговорными диалогами. В изданных в прошлом столетии партитурах телемановских опер диалоги отсутствуют. Их нет в доступных для нас записях этой музыки; они не упоминаются в работах ученых. Зато, как уже говорилось, в качестве «двигателей действия» Телеман в большом количестве использовал речитативы – от небольших реплик до развернутых сцен. Вполне возможно, что традиционно актуальные для своего времени зингшпильные диалоги присутствовали в некоторых прижизненных постановках опер Телемана – однако не будучи зафиксированы на бумаге, до нынешнего слушателя они не дошли.

Разумеется, в области развлекательной музыки для театра у Телемана имелись предшественники. Полный охват произведений немецко-австрийского комического театра, разумеется, невозможен; назовем лишь некоторые из них.

Это венские карнавальные игровые представления второй половины XVII века, неотъемлемой частью которых, наряду с изображением возвышенного мира чувств, были фарсовые сцены драк, пьянства, веселых переодеваний или волшебных превращений. Таковы, в частности, уже упомянутые ироническая аллегория Антонио Драги (1634 или 1635–1770) «Торжествующая Римская монархия» (1678) и три оперы императора Леопольда I (сохранились отдельные фрагменты), созданные, судя по названиям, в жанре комического (шутливого) зингшпиля. Комическое действо Иоганна Филиппа Трайбера (1675–1727) «Мудрость властей в управлении пивоварением» (постановка в Арнштадте, 1705, музыка утрачена), по-видимому, было написано для рождественских либо пасхальных празднеств, как и шутливый зингшпиль Иоганна Давида Хайнихена (1683–1729) «Мошенничество, или Карнавал в Венеции» (1705, сохранилась одна ария).

В жанре комедии (школьной, игровой, музыкальной, пасторальной) писались оперы во многих городах Германии – Брауншвайге, Вольфенбюттеле, Майнингене, Ганновере и, разумеется, Лейпциге, Веймаре, Гамбурге. Представляя драматургов – Кристиана Постеля и Балтазара Файнда, – с чьих произведений «в гамбургской опере началось господство веселых персонажей (lustige Person), вскоре ставших неизбежным атрибутом каждой пьесы», исследователь Герман Кречмар (1848–1924) не мог сдержать осуждения «аморального подхода в трактовке античных персонажей, вследствие которого вместо серьезности действия получается карикатура и пародия»⁵⁶. Однако утрата «немецких идеалов», явившаяся, по мысли ученого, следствием слишком «вольных нравов» гамбургского театра, привела к появлению выдающихся комических сочинений именно в период его процветания.

Райнхард Кайзер, непосредственный предшественник Телемана на посту музыкального руководителя театра Gänsemarkt, писал комические оперы на протяжении всей жизни. Его перу принадлежат пасторали «Королевский пастух, или Базилиус в Аркадии» (1694) и «Постоянство и верность Исмены» (1695), шутливые зингшпили «Мошенничество, или Карнавал в Венеции» (сюжет тот же, что у Хайнихена; 1707, сохранился частично), «Гамбургская ярмарка, или Удачное мошенничество» (1725) и «Йоделет» (1726); из последних его опер, содержавших музыкальный материал, заимствованный из сочинений других композиторов, назовем пародийную интродукцию «Немой принц Ацис» (1726), где, возможно, в шутливом ключе интерпретировалась музыка коллег.

Обращает на себя внимание необычайное разнообразие видов (типов, характеров, номинаций) кайзеровских игровых представлений: Schäferspiel (буквально «пастуший», т. е. пасторальный), Sing- und Tantz-Spiel (с пением и танцами), musicalisches Trauer-Spiel (музыкальный траурный), musicalisches Schauspiel (музыкально-драматический), Singe- und Lust-Spiel (с пением и весельем), heroisches Schäfer-Spiel (репоический и пасторальный), musicalisches Lust- und Tantz-Spiel, просто musicalisches Spiel, schertzhafte (шуточный) и Zwischen-Spiel (интермеццо).

⁵⁶ Кречмар Г. История оперы / Под ред. И. Глебова. Л., 1925. С. 188–189.

Неудивительно, что при таком обилии бытующих определений далеко не каждый композитор мог сразу решить, какую жанровую разновидность в рамках игровой оперы указать на афише предполагаемой постановки.

Изыскания немецких музыковедов давно подтвердили, что Телеман (как и Кайзер) прилагал усилия к кардинальному разграничению типов материала внутри комических опер, о чем с первого взгляда говорят названия его сочинений⁵⁷. По мнению Б. Базельта, редактора академического Собрания сочинений Телемана, «среди сохранившихся комических опер содержатся следующие три типа: 1) музыкальная комедия (веселая игра), 2) шуточный зингшпиль, 3) веселая или шутливая интермедия»⁵⁸. При этом оказывается, что только веселые произведения Телемана уже в заглавии имеют ясное указание на их смысловую и драматургическую концепцию.

Согласно Маттезону, комическая опера охватывает два типа: «комедия–веселая игра» и «сатира–порицание». Маттезон следующим образом охарактеризовал музыкальный стиль, приличествующий этим разновидностям жанра: «Если цель зингшпиля трагична, то и пение должно на это направлять, и следует туда вводить только величественные, серьезные, жалобные мелодии, по уместности обстоятельствам, в особенности в финале. Если же конец оперы – комический и веселый, то поступают сообразно и в должное время пользуются преимущественно веселыми, радостными и приятными мелодиями. Если же, наконец, содержание сатирично (каковое, впрочем, редко бывает), то напевы время от времени забавны, шуточны и язвительны»⁵⁹.

Этим и другими подобными высказываниями Маттезон, как считается, открывает право на существование пародии в театральной музыке.

Многозначная сфера комического, как уже было сказано, распространялась у Телемана не только на те сочинения, что являются несомненно и целиком комическими. Тем более, что таких у него было, по-видимому, всего семь: «Смеющийся Демокрит» (здесь приходится ориентироваться по названию и единичным упоминаниям в литературе, ибо текст утрачен), «Сократ», «Пимпиноне» (интродукция), «Капризница и легковерный» (*La caprizziosa e il credulo*, интродукция в 3 актах, текст Преториуса, 1725, Гамбург, сохранились 4 арии), «Бюффонет и Альга» (интродукция), «Амуры Веспетты» (названо эпилогом или развязкой (*Nachspiel*), по жанру интродукция), «Эзоп при дворе» (*Aesopus bei Hofe*, 3 акта, перевод с итальянского Маттезона, премьера 28 февраля 1829 года в театре Gänsemarkt; также ориентируемся по названию, ибо весь сохранившийся материал ограничивается тремя ариями).

В большинство остальных сочинений Телеман также ввел побочные комические линии сюжета. Однако культивирование полностью комической оперы, в противоположность операм преимущественно серьезного характера с отдельными комическими сценами, указывает на однозначное принятие композитором веселого и сатирического жанра музыкально-сценических произведений, который не только терминологически должен быть четко отделен от оперы-серии, но и иметь иное качество сюжета, текстовой основы; последнее же безусловно требует принципиально иного музыкального воплощения. Как раз у Телемана, несмотря на тогдашнюю формальную разграниченность внутри оперной музыки, мы встречаем продуманное использование всех композиторских возможностей в рамках имеющихся в его распоряжении художественных средств.

О том, что Телеман был прирожденным мастером комического театра, свидетельствует не только его собственный сознательный подход, но и реалии исторической жизни его сочинений. Случалось, что сам он считал комические

⁵⁷ Подробнее об этом см.: *Baselt B. Zum Typ der komischen Oper bei G. Ph. Telemann // Konferenzbericht der III Magdeburger Telemann-Festtage 1967. Magdeburg, 1969.*

⁵⁸ *Baselt B. Vorwort // Georg Philipp Telemann. Der neumodische Liebhaber Damon. Die Partitur // Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke. Band XXI. Kassel etc., 1969. S. IX.*

⁵⁹ *Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. § 55. S. 219.*

линии серьезных опер наиболее интересными и удавшимися; и действительно, некоторые «развлекательные» номера со временем морально (а иногда и физически) переживали саму оперу. Так произошло с «веселыми ариями и дуэтами из оперы „Адельхайд“» – как известно, изданные автором отдельно, они дожили до настоящего времени (в отличие от остального музыкального материала произведения).

Подобный номер долгое время представлял и неопубликованную «Победу красоты» – это вторая ария Турпино, напечатанная в 1902 году, до появления Собрания сочинений Телемана⁶⁰.

«Победа красоты» (1722) по жанру является большой исторической оперой, где композитор обратился к сюжету завоевания Рима вандалами⁶¹. Тем удивительнее, что в этой барочной опере контраст трагического и комического передан в манере, близкой романтизму: трагическая и комическая сферы и фабульные линии с самого начала задуманы и выполнены как максимально полные.

В 1-м акте оперы (которая открывается собственно сценой штурма Рима) «серьезные» выходы-арии основных персонажей обрисованы достаточно мрачными красками. Здесь сразу дается драматургическое противопоставление двух басов – героического (завоеватель Гензерих) и комического (слуга, шут Турпино). В соответствии с традицией развлекательного театра Турпино исполняет простую двухчастную песенку «Красота должна сиять при блеске солнца», причем отсутствие репризы обусловлено сюжетным поворотом: в момент звучания интермедии герой замечает приближение двух воинов и убегает, поэтому музыка обрывается внезапно. В следующей сцене веселость Турпино противопоставляется уже не героике, а ламентозной лирике. После арии Мелиты о неразделенной любви звучит танцевальное «*entrée* влюбленных», а затем вступает Турпино с песней в жанре гавота, но в тональности *g-moll*.

Номер слуги из 2-го акта также танцевален – это «веселое бурре в грубом Е», напрямую ассоциируемое с характером музыкального тона Е (тональности *E-dur*), в котором нередко писались характерные номера для буффонных персонажей (в частности, выходная ария Пифона, бражника, гуляки из «Сократа», сюжетного «близнеца» Турпино, также написана в *E-dur*).

Завершает развитие облика Турпино длинная строфическая песня из 3-го акта о прелестях брачной жизни. Если бы речь шла о романтической опере, мы бы имели право назвать форму этого номера «глинкинскими» вариациями. Каждая из шести строф вокалиста сопровождается разной инструментровкой; в частности, в финальной строфе, на словах «Когда тебе щекотно» скрипки играют *pizzicato* (буквальный перевод термина – «щипком»).

В опере «Эмма и Эгинхард», по словам современного исследователя, «Телеман подрывает социальную иерархию персонажей через смесь серьезного и комического стилей. Эффект, как указывает Хиршман [Hirschmann, редактор издания оперы 2000 года], сходен с эффектами поздних опер-буффа Моцарта»⁶².

Опера также написана в кризисный период существования театра Gänsemarkt (1728). Помимо финансовой реорганизации тогда подвергся жесткой критике репертуар этого учреждения. Музыкальные писатели Маттезон и Мартин Генрих Фурман (1669–1745) печатно осуждали моральный аспект ряда комических опер и интермедий, в том числе некоторых телемановских. Анонимное письмо, адресованное публике и напечатанное в либретто к «Эмме и Эгинхарду», защищало оперу, привлекая внимание к великолепной постановке и машинерии, сценам с хорами и танцами, а также остроумному синтезу трагического и

⁶⁰ См.: Ottzenn C. Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. I Teil. Berlin, 1902. Ergänzung.

⁶¹ По-видимому, сюжетно «Победа красоты» перекликается с телемановским произведением, посвященным той же истории, – «Аларих, или наказание разрушенного Рима».

⁶² Georg Philipp Telemann. Die Last-tragende Liebe, oder Emma und Eginhard... – [http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.\(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553](http://www.thefreelibrary.com/Georg+Philipp+Telemann.(+Miriways:+Singspiel+in+drei+Akten+nach+einem...-a095104553). (Дата обращения 13.06.2011).

комического элементов. Либретто оперы написано Кристофом Готлибом Вендом, использовавшим материал дидактической поэмы «Долг девиц» (1637) нидерландского поэта Якоба Катса (1577–1660), являвшейся свободным пересказом истории любовных походов при дворе Карла Великого (768–814). Легенда о любви дочери Карла Эммы и секретаря суда Эгинхарда, по-видимому, была хорошо известна в Гамбурге благодаря переводу голландской версии поэмы Катса (1712).

Типичная для немецкого народного театра, а затем и для зингшпиля оппозиция «хозяин – слуга» здесь также решена в первую очередь музыкальными средствами: Карл характеризуется в основном с помощью развернутых «серьезных» арий, в то время как его слуга Стефен исполняет краткие песни, в которых вместо обычного *da saro* используется простая двухчастная форма с аккомпанементом *continuo* (например, № 91, с эмблематическим названием *Verdiente Tragen Lebensstrafe* – «Заслуженное пожизненное заключение»). Не зафиксированные в партитуре танцевальные сцены разной протяженности, среди которых, в частности, «ночной балет» в конце 2го акта («чета любовников, вор и пьяница» – по-видимому, обычная для зингшпиля сцена финальной неразберихи), с большой степенью уверенности можно искать среди телемановской инструментальной музыки (увертюра и сюит) – ибо в выпусках журнала «Совершенный капельмейстер» (который начал выходить как раз тогда) эта музыка не публиковалась.

Наконец, из тех телемановских сочинений, которые привлекли наше внимание, самым сложным (и запутанным) случаем жанрового синтеза, безусловно, является комический зингшпиль «Новомодный любовник Дамон».

«Новомодный любовник Дамон»

Специалистам известны имена авторов либретто всех сохранившихся гамбургских опер Телемана, кроме этой. Сюжеты большинства остальных комических (равно как и не комических) представлений Телемана с большей или меньшей степенью подробности описаны в иностранной критической и научной литературе. Для каждого из них при желании можно выстроить «генеалогическое древо» бытования и преемственности (как правило, начиная с музыкальных интерпретаций итальянских композиторов – и далее по Европе). Для «Дамона» список удивительно короток (две позиции: Конти и Телеман). Очевидно, данный сюжет не пользовался особой популярностью⁶³. Более того, у Телемана, как и у его коллег, были излюбленные, не обязательно комические, «мета-сюжеты» (например, «Дон Кихот» или «Падение Рима»). «Дамон» – по-видимому, также ответвление одного из подобных сюжетов, но «этимология» его становления представляется нестандартно сложной и тонкой.

Наконец, это единственная из полностью сохранившихся опер Телемана, которая в обозримом для нас прошлом всего однажды ставилась целиком на сцене – в рамках III Магдебургского фестиваля 1967 года.

После свидетельства Маттезона – непосредственного участника событий – автором либретто принято считать самого композитора. Соответственно, «Дамон» датируется не гамбургским периодом (когда, если не считать перевода «Омфалы», композитор либретто не писал), а более ранним лейпцигским.

На основании сопоставления различных данных ученые доказали, что «Дамон» представляет собой переработку ранней редакции того же произведения. Как указывает Б. Базельт, редактор партитуры в TWV, ее оригинал является не автографом, как, например, в случае с «Терпеливым Сократом» или «Флавием

⁶³ Достаточно сравнить количество обращений в XVIII столетии к сюжету «Дамона» и к другим интересным нам в данном случае комическим сюжетам: «Дон Кихот» – 9 (А. Кальдара, 1715, 1727 и 1730; Ф. Конти, 1719; А. Ристори, 1727; Телеман, до 1729 и 1761; Ж.Б. де Буамортье, 1743; Дж. Паизиелло, 1769); «Пимпиноне» – 7 (Т. Альбини, 1708; Б. Конти, 1717; Телеман, 1725; Дж. Перголези, 1733; Дж. Абос, 1744; Дж. Паизиелло, 1781; Э. Танчони, ?); «Терпеливый Сократ» – 5 (А. Драга, 1680; Телеман, 1721; А. Кальдара, 1731; А. де Алмейда, 1733; Дж. Паизиелло, 1775).

Бертаридом», а имеет черты одного из известных немецким исследователям почерков переписчиков театра Gänsemarkt. Кроме того, поначалу опера была объявлена в Гамбурге под другим названием. «Гамбургский курьер», один из важнейших источников местной истории музыки, информировал о постепенном изменении названия в трех сообщениях за 1724 год, которые имеет смысл частично процитировать:

№ 126. Гамбург, 11 августа 1724:

«До сведения любителей музыкальных представлений доводится, что <...> по причине предполагающихся строительных работ <...> на следующей неделе никакие оперы играть не будут; после чего Театр снова будет открыт новой комической оперой, именуемой «Сатиры в Аркадии»».

№ 133, Гамбург, 24 августа 1724:

«До сведения любителей музыкальных представлений доводится, что в будущую среду, 30 числа сего месяца, здешний Театр снова откроется новой комической оперой, именуемой «Сатиры в Аркадии, или Новомодный любовник». NB: весь Театр изменен, увеличен и улучшен».

№ 138, Гамбург, 1 сентября 1724:

«В будущий понедельник, 4 числа сего месяца, новая комическая опера, называемая «Новомодный любовник Дамон», [пройдет] во второй раз»⁶⁴.

Следовательно, неизвестно, что именно переделал автор во второй (окончательной) редакции «Дамона» по сравнению с первой; неизвестно, почему название было изменено с «пасторального» на комическое; неизвестно точно, сколько премьерных исполнений (два или больше) выдержала эта опера, и как реагировала на нее публика.

Между тем, если обратиться пока только к либретто «Дамона», можно найти там приметы острой злободневности, которая во все времена привлекала зрителей и поэтому была одной из характернейших черт именно комических театральных сюжетов.

Сам Телеман эскизно обозначил главные линии действия следующим образом: «Дамон, сатир из Фессалии, при содействии толпы сатиров, напал на Аркадию, откуда он до того был изгнан, и ее завоевал. Выгоду своей победы он видит в том, что все встречающиеся ему нимфы обязаны его любить. Поскольку он, однако, лелеет планы мести Тирсису, одному из благороднейших пастухов сей местности, который был причиной его изгнания прежде, то Тирсис прибегает к хитрости и выдает себя за мертвого, по поводу чего устраивается траурное шествие. Тем временем Тирсис переодевается в нимфу под именем Калисте, благодаря чему он не только избегает неистовства сатира, но и находит способ снова его изгнать, поскольку он [Тирсис] его [Дамона] влюбляет в себя. Миртилла, сестра Тирсиса, ищет спасения в мнимом безумии, и через это средство также от Дамоновых домогательств находится в безопасности. Так как ее прелесть служит таковому случаю [общему делу, сказали бы мы сейчас], то и Аркадия избавляется от этого тирана, неистового любовника»⁶⁵.

На первый взгляд может показаться, что данная опера попадает в многочисленную категорию пасторальных историй о любви и верности в Аркадии – воображаемой стране мечты поэтов, расположенной вдали от всех проявлений реальной жизни⁶⁶. Так и было в большинстве тогдашних представлений подобного рода. Да и сам Телеман, скорее всего незадолго до переезда в Гамбург, работая во Франкфурте, написал там небольшую свадебную серенаду *Pastorelle en musique* («Пастораль на музыке»). В ней два главных героя зовутся так же, как в «Дамоне»; только пастух Тирсис здесь до самой развязки является отвергнутым любовником (примерно как позднее Дамон), а нимфа Калисте – предме-

⁶⁴ Цит. по: Baselt B. Vorwort // Georg Philipp Telemann. Der neumodische Liebhaber Damon. Die Partitur... S. VIII.

⁶⁵ Ibid. S. X.

⁶⁶ Подробнее об этом см.: Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007.

том его воздыханий (в то время как в «Дамоне» Тирсис, переодеваясь, сам становится этой нимфой).

Иных отчетливых связующих нитей между сюжетами не обнаруживается. Однако факт вторичного (и близкого по времени) обращения к Аркадии – в данном случае тоже сюжет.

Действие «Пасторали» легко описать в нескольких предложениях. По традиции тут две любовные пары: главная (Тирсис и Калисте) и «побочная» (Аминтас и Айрис – пастух и пастушка). Калисте, отвергнувшая Тирсиса, погружена в глубокий сон. На его фоне разворачиваются не только ламентации страдающего Тирсиса, утешаемого Аминтасом, но и вторая любовная история, впрочем, без промедления движущаяся к положительному завершению. После пробуждения жестокая нимфа еще раз отказывает претенденту; как видно, путь к ее сердцу лежит через танец (*intrada* здесь – активный драматургический поворот), вслед за которым скромность, наконец, отступает, а любовное томление побеждает. Пятый («несимметричный») персонаж представления – пастух Книрфикс, типичный театральный резонер, чьи реплики призваны оттенить и разнообразить рассказ.

Сюжетной основой Телеман в данном случае избрал знаменитую комедию-балет «Блистательные любовники», написанную Ж.-Б. Мольером и Ж.-Б. Люлли для Людовика XIV и триумфально поставленную 7 и 14 февраля 1670 года в Сен-Жермен-ан-Ле в рамках «Королевского дивертисмента». Однако если Мольер прославляет свободную любовь (вполне в духе тогдашних нравов французского двора), то Телеман акцентирует «законный» характер всех галантных перипетий: они обязаны завершиться свадьбой. Как замечает современный исследователь, после счастливого соединения «пары могут отправиться спать»⁶⁷.

Таким образом, немецкая версия «Пасторали» предстает благопристойной «пародией» на куртуазный французский оригинал. Продолжая сравнение, можно сказать, что в таком случае «Новомодный любовник» – это также пародия, только теперь прекрасная и благопристойная Аркадия становится местом для проявления отнюдь не возвышенных чувств. И Дамон, и Тирсис, и почти все остальные «любовники» этой местности – не «блистательные», а скорее «анти-блистательные».

Для удобства ориентации приведем составленный нами более полный вариант описания телемановского спектакля.

Действующие лица

Тирсис, пастух в Аркадии, переодетый в нимфу под названием Калисте, – меццо-сопрано

Миртилла, сестра Тирсиса, нимфа, влюбленная в пастуха Лауриндо, притворяется безумной, – сопрано

Эльпина, нимфа, напрасно влюбленная в Лауриндо, – сопрано

Лауриндо, пастух, влюбленный в Миртилле, – баритон

Эргасто, пастух, напрасно влюбленный в Эльпину, – бас

Дамон, сатир, захвативший Аркадию, напрасно влюбленный в Миртилле, – бас

Хиппо, веселый сатир из свиты Дамона, – тенор

Нигелла, египетская цыганка, жена Дамона – сопрано

Палес, маленький сын Дамона – немая роль

Хор: пастухи и пастушки

Балет: пастухи, пастушки, охотники, охотницы, сатиры, лесные духи

Состав оркестра

2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота;

2 corni da caccia (охотничьи рога) in F;

⁶⁷ Huth P. Telemann: Pastorelle en musique – operetta or serenade // Georg Philipp Telemann (1681–1767). Pastorelle en musique. Capriccio Digital Recording 71054/55. P. 13.

струнные – 1е и 2е скрипки и альты;
basso continuo – клавесин, виолончель, контрабас, фагот.

Содержание

Действие 1

Обитатели Аркадии хоронят Тирсиса, якобы погибшего. Сразу после траурной церемонии (хор и сюита танцев) появляются сатиры под предводительством Дамона. Он вторгся в Аркадию, чтобы поквитаться с Тирсисом – своим врагом; узнав, что враг мертв, он решает поволочиться за нимфами. Миртилла проклинает его, Эльпина избегает, а Калисте (переодетый Тирсис) водит за нос, тянет время, обещая взаимность уже на следующее утро, после вечерней охоты в честь Дафны и праздника Бахуса.

Одновременно завязывается традиционный любовный «квадрат» – между Миртилой, в которую влюблен Лауриндо, Эльпиной, которая вожделеет Лауриндо, и Эргасто, который добивается благосклонности Эльпины. Неожиданно появляется Нигелла – цыганка, землячка Дамона и его жена. Дамон гонит ее, однако безуспешно. Калисте (Тирсис), узнав правду, делает вид, что оскорблена в лучших чувствах.

Между тем Дамон, подозревая, что Миртилла только прикидывается безумной, угрозами заставляет Лауриндо вызвать ее на разговор, а сам прячется и подслушивает. Лауриндо в отчаянии пытается предупредить любимую, для чего незаметно пишет ей послание копьем на песке. Прочитав, Миртилла разоблачает Дамона и вновь бранью и оскорблениями заставляет его отступить; впрочем, его такое поведение только раззадоривает.

Действие завершается «дуэтом согласия» Миртиллы и Лауриндо и бравурным выходом охотников.

Действие 2

Эргасто с отрядом вооруженных пастухов готовится освободить Аркадию от сатиров. Но для нападения необходимо выбрать удачный момент, поэтому пастухи прячутся в пещере, а действие продолжается в том же духе. Дамон упорно добивается Миртиллы и пытается «переженить» всех остальных (чтоб не мешали): он обещает Лауриндо сначала Нигеллу, затем Эльпину, а Эргасто – Калисте. Когда замысел терпит крах, Дамон приказывает Хиппо привязать соперника (Лауриндо) к дереву и безуспешно продолжает требовать от него отречения от любви. Появляется Миртилла в мужской одежде, вооруженная и в сопровождении пастухов. Они освобождают Лауриндо и настроены дать бой сатирам.

Действие 3

Дамон в ярости: Лауриндо освобожден. Миртилла встает между ними. Как нельзя кстати появляется Нигелла, которая на сей раз прибыла с «доказательством» своего брака – она привезла сына от Дамона. И пастухи, и сатиры единоклужны – сына надо признать, однако Дамон продолжает неистовствовать.

Миртилла оставляет любовное послание для Лауриндо на коре дерева. Эльпина, подслушав монолог соперницы, догадывается, что та симулирует безумие; дождавшись ухода Миртиллы, Эльпина заменяет ее записку своей собственной.

Следующая сцена – типичная для оперного жанра ночная «неразбериха с переодеваниями». Лауриндо приходит на свидание, назначенное ему в строящемся храме Бахуса Эльпиной от лица Миртиллы. Приняв одну за другую, он признается спящей Эльпине в любви; это видит Миртилла – сердце ее разбито. Эльпина просыпается, обман раскрыт.

Появляются все остальные – и сатиры, и пастухи. Ночь, праздник Бахуса, вино льется рекой. В кубки захватчиков подсыпан сонный напиток. Бесчув-

ственных, их связывают, а при пробуждении заставляют поклясться, что они навсегда уйдут из Аркадии (причем маленький сын Дамона остается там заложником).

Одинокие воины обретаю своих возлюбленных: Дамон – Нигеллу, Лауриндо – Миртилле, Эргасто – Эльпину. Заключительный хор славит свободу, мир и любовь.

Уже из «аргумента» (обращения) Телемана в предваряющем либретто тексте «Дамона» явствует, что страну «золотого века» ни в коем случае нельзя идентифицировать с Аркадией Тирсиса, Миртилы и Эргасто. В этом «послании» Телеман также прибегает к сатире, чтобы четко пояснить социально-критический аспект своего либретто: «Невозмутимая идиллия совершенно, казалось бы, единодушного сообщества – иллюзия и, может быть, к сожалению, подвержена разрушению внешними силами»⁶⁸.

Логическим продолжением авторской мысли и стало гамбургское название оперы, которая с пародийной остротой заявляет о тенденциях этого произведения.

На первый взгляд сочинение ставит в центр событий всегда актуальную судьбу наказанного распутника, не будучи в состоянии, однако, отрешиться от запутанной интриги, характерной для барочной либреттистики и являвшейся одним из показателей высокого качества придуманной истории. Нет здесь недостатка и в сатирических выпадах; их вполне можно воспринимать как традиционную критику феодального аморализма, который, правда, маскируется под модную галантность, но за которым легко распознается едва прикрытая грубость. Тонкое, изощренное балансирование этого литературного текста между сферами пасторальной сентиментальности и фарсовой жестокости напоминает шекспировский язык – и, возможно, в той же малой степени, что и последний, поддается в наше время адекватному толкованию.

Как известно, комическая опера, в отличие от серьезной, с ее «вневременными» сюжетами и страстями, – зрелище, привлекавшее не только резкостью смен «высокого» и «низкого» стилей, но и скоростью реакции на происходившие реальные события. Попробуем предположить, какие же из них могли заинтересовать поэта Парьяти, а затем композиторов Конти и Телемана. И не связана ли возможная историческая «привязка» фабулы с тем, что сюжет оказался использован всего дважды, что количество представлений точно не известно, что эта полностью завершенная и даже начисто переписанная партитура почти не была востребована театром после смерти своего создателя?

Ибо на повествование о наказанном распутнике можно посмотреть и под иным углом зрения.

Некий правитель, имеющий войско, вторгается в чужие земли, желая огнем и мечом наказать их жителей. В качестве вероятной сверхзадачи он также лелеет мечту заключить выгодный династический брак. Но на оккупированной территории, как выясняется, проживают неплохие дипломаты и безжалостные политики: вступив с противником в переговоры и улучив момент, они с помощью наркотика (яда?) лишают захватчика армии и свободы. С позором он вынужден уйти (бежать), заплатив победителям немалую контрибуцию. Мир восстановлен достаточно быстро, и, главное, в результате столь дерзкого набега привычное существование страны лишь ненадолго оказалось нарушенным.

Темы войны и мира, религиозного, национального и политического противостояния в той или иной степени волновали художников во все времена. И у Телемана немало сценических сочинений написано «по следам» реальных событий – восстаний, войн, смен царствований и т. п. В данном случае в качестве такого события – одного из многих, но тем не менее очень масштабного – можно воспринимать войну за испанское наследство, которая продлилась долгих 14 лет (1701–1714) и которая – что немаловажно – затронула почти все европейские

⁶⁸ Цит. по: *Baselt B. Vorwort. S. VIII.*

государства. В эпицентре военных действий в разное время находились Испания, север Италии, Австрия и некоторые области Германии, то есть местности, с которыми прямо связаны биографии авторов «Дамона» – Парьяти, Конти и Телемана.

Уже с середины 1690-х в Европе отчетливо ощущалась неизбежность войны между французским королем Людовиком XIV и австрийским монархом Леопольдом I за присоединение Испании и ее иностранных территорий. Тогда же поэт Парьяти – автор сюжетной идеи и текста «Сатиров в Аркадии» – жил и работал в Мадриде. В 1699 году он перебрался в Венецию, которая была расположена не так далеко от границ герцогства Миланского – от тех мест, где дипломатические переговоры держав сменились собственно вооруженным конфликтом. 30-тысячная армия блестящего австрийского полководца Евгения Савойского перешла тирольские Альпы и напала на Миланское герцогство – это событие считается началом войны. Дальнейшие маневры Савойского вскоре обернулись полным поражением противостоявшей ему армии французов, в результате чего Северная Италия попала под австрийское владычество. Венеция, несмотря на давление более сильных государств, официально объявила о своем нейтралитете, но не смогла помешать чужим армиям нарушить ее суверенитет.

Длительная и временами бессмысленная война, разумеется, привела к изменению привычного баланса сил не только между державами, но и внутри их границ. Так, в период отсутствия в Австрии регулярного войска вспыхнуло очередное восстание на территории Венгерского королевства. И в мае 1704 года Вене одновременно с востока угрожали повстанческие отряды, а с севера – французская армия, в состав которой влились боевые соединения поддерживавшего французов баварского курфюрста. Композитор Конти, приглашенный ко двору Леопольда I (известного поклонника искусств), в это время находился в австрийской столице, а недалеко от нее лагерем расположились отряды другого меломана – Максимилиана II Баварского.

Наконец, в 1712 году Евгений Савойский, желая утвердить общеевропейское господство Австрии, решил вторгнуться во Францию, однако в результате сложного и хитроумного маневра противника потерпел поражение и отступил. Это поражение завершило распад антифранцузской коалиции и привело в результате к заключению мира (1713). В 1714 году Парьяти переехал в Вену, по-видимому, уже имея готовый текст «Сатиров в Аркадии»; пастушеская пастораль Конти была поставлена там в августе 1714-го – а между тем в Испании еще продолжались бои.

Предполагать, что в основу либретто легло какое-то конкретное событие этой длительной войны, было бы излишне прямолинейно. Однако сам сюжетный ход, нетрадиционный и смелый для того времени, – а именно история нападения на Аркадию – возможно, был продиктован политической ситуацией, в результате которой значительно пострадали обетованные музыкальные земли – Италия и Франция. И поражение захватчиков – пусть метафорическое, театральное, несерьезное – в этих обстоятельствах могло быть воспринято венскими зрителями в качестве пародии на реальные поражения, одним из которых публика искренне радовалась, а об остальных предпочла бы забыть.

Сколько раз прошла опера Конти в Вене – неизвестно. И весьма симптоматично, что возникают сомнения в достоверности информации даже об одном ее зарубежном представлении – почти 5 лет спустя в театре «свободного» Гамбурга, под неизвестным пока названием и, видимо, со значительно переделанным сюжетом. Первая редакция оперы Телемана под возвращенным названием в том же 1719 году прошла в Лейпциге – саксонском городе, находившемся под властью курфюрста Августа II, который в 1707 году в результате кратковременного набега армии шведского короля Карла XII был вынужден отречься от польской короны. После того, как Петр I окончательно разбил шведов под Полтавой (1708), Август II в одностороннем порядке аннулировал соглашение с Карлом XII и вернул себе польский престол. Захватническая вылазка 1707 года

таким образом оказалась бессмысленной, а ситуация довольно быстро возвратилась на круги своя.

Как именно и в насколько широком контексте читался тогда издевательский «посыл» либретто, сейчас сказать нельзя. Однако такие факты, как выбор Телеманом именно этого произведения для премьеры 1724 года и изменение названия с внешне пасторального (и одновременно квази-милитаристского⁶⁹) на квази-куртуазное, уводят нас в совершенно иную область, гораздо более привязанную к бытовым толкованиям.

Оценивая положение гамбургского театра первого послекризисного периода, в 1723 году сам Телеман писал об «опере, которая ныне пребывает в наивысшем расцвете»⁷⁰. Однако завистники и недоброжелатели искали повод принизить как саму оперу, так и ее руководителя. В частности, главный арендатор театра Gänsemarkt граф фон Калленберг на должность второго дирижера принял весьма посредственного музыканта из Дрездена (по-видимому, это был П. Кунцен), прибегая для достижения цели ко всяческим недостойным приемам. Назначение обернулось громким скандалом, который с наслаждением раздувала пресса. Нередкая в театре обстановка конфликта получила отображение в оперативно написанной пародии на серьезную оперу, где авторы не пощадили ни одно из заинтересованных лиц. Этот фарс под названием «Контрабас» предполагалось публично сыграть на сцене, но спектакль был запрещен судом⁷¹.

Как раз тогда состоялось представление пародийного зингшпиля «Новомодный любовник Дамон», в котором описанная ситуация, вполне возможно, изображалась с другой стороны. С этой точки зрения мотив наказанного развратника как завоевателя, пожелавшего установить в чужом монастыре собственные правила, приобретает безусловную актуальность. А отказ от типичного для пастушьей пасторали, но в данном случае нелогичного примирения (разрешения конфликта), победа над тираном с помощью хитрости и организации совместных усилий придают драматургии оперы новое качество, превращая ее в событие тогдашней либреттистики. Названные особенности могут способствовать актуальности произведения и в условиях современного театра⁷².

Отсюда острота (не всегда прямолинейная) некоторых разделов литературного текста, привлекающая внимание исследователей. Вероятно, отсюда же и отчетливость подачи основного конфликта, обрисованного очень ясно, подчиненного идее единства времени-места-действия и втягивающего в развитие сюжета традиционные аркадские влюбленные пары. Галантные пасторальные ухаживания и вздохи здесь только фон, и это свойство драматургии особенно очевидно проявляется в финале, когда главный положительный герой и мститель Тирсис остается в одиночестве, вместо соединения с возможной возлюбленной

⁶⁹ На слух название «Сатиры в Аркадии» воспринимается и как принадлежащее теме нашего и завоевания, параллельное таким заголовкам опер, как «Сципион в Испании» А. Кальдары (1722) или «Юлий Цезарь в Египте» Г. Ф. Генделя (1724). С точки зрения принадлежности к определенному «метасюжету» данная история предстает одним из ответвлений «вечной» темы, которая в русском искусстве представлена, в частности, знаменитой басней Крылова «Волк на псарне» (1812).

⁷⁰ Письмо Й. Ф. А. фон Уффенбаху от 31 июля 1723 года. Цит. по: Baselt B. Vorwort. S. VII.

⁷¹ По-видимому, гораздо более связно и подробно об этом написано в научной статье, к сожалению, для нас недоступной: Schneider M. Einleitung zu G. Ph. Telemann. "Der Tag des Gerichts" und "Uno" // DDT. 1. Folge. Bd. XXVIII. Leipzig, 1907.

⁷² Описанная прогрессивная черта либреттистики, по всей вероятности, выдвигалась на первый план прежде всего в некоторых лейпцигских телемановских либретто. И можно считать, что как раз связь с немецкой оперой в Лейпциге укрепляла Телемана в его тяготении к «реалистическому и жизнерадостному» музыкальному театру, в чем он может быть назван прямым предшественником Моцарта. Вывод о лейпцигских оперных устремлениях, сделанный Ф. Ройтером, указывает на это обстоятельство достаточно явственно. «Здесь мы находим все позднейшие оперные жанры в зародыше, и следует особо подчеркнуть, что область комической оперы и без обращения к позднейшей итальянской опере буффа имела шансы на успех. Многообещающее начало этому было положено в жанре пастушеской оперы», – в частности, писал исследователь. – См.: Reuter F. Die Geschichte der deutschen Oper in Leipzig am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts (1693–1720). Leipzig, 1922. S. 153 f.

довольствуясь всего лишь принципом – победой над захватчиками. Таким образом, герой занимает, на поверхностный взгляд, нетипичное для себя место «несимметричного» аркадского персонажа – резонера, холодного комментатора, объективного толкователя действия.

Тем не менее Тирсис, мужчина-меццо, чья «брючная роль» естественно вписана в полновесную общетеатральную европейскую традицию, по идее должен неплохо себя чувствовать и без женской любви. «С самого возникновения оперы мужские партии – сначала (в венецианской опере) гротескные, подчеркивающие барочную экстравагантность образа, а затем (в опере-серии) и героические, воплощавшие всевластие мифического героя или императора, – поручались кастратам, – пишет театровед и критик А. В. Парин. – Певец-кастрат, являясь перед публикой в мужском облике и с женским голосом, воплощал мечту о совершенстве, о платоновском андрогине, в котором две половинки слиты воедино»⁷³.

Облик Тирсиса, с «похорон» мужской ипостаси которого начинается действие, синтезирует героические и гротескно-экстравагантные черты, с первых страниц партии вводя слушателя в неустойчивое, зыбкое жанрово-семантическое поле и символизируя жанровую переменность, а значит и многозначность в рамках данного шедевра.

«Ваш кедр упал, ваша краса уничтожена», – прочувствованно жалуется хор на фоне пепелища, где еще дымятся останки якобы погибшего героя (1-е действие №1). Кедр по сей день считается царем деревьев, поскольку обладает прочной, нетленной, не подверженной порче насекомыми древесиной, издающей сильный приятный запах и в древности применявшейся для обрядов религиозного очищения. В библейской символике кедр означает знатность, силу, долголетие.

С утратой внешней (мужской) сути «сердцевина» характера Тирсиса вряд ли коренным образом изменилась. В опере этому персонажу даны 4 арии – две в 1-м действии и по одной во 2-м и 3-м. Чтобы было понятно, с кем в данном случае сравнивается и соперничает Тирсис, сразу приведем (по убывающей) сводную таблицу количества сольных выходов (арий и ариозо⁷⁴) героев:

Персонаж	I действие	II действие	III действие	Всего
Миртилла	5	3	2	10
Дамон	2	2	4	8
Лауриндо	2	1	2	5
Эльпина	2	1	2	5
Тирсис	2	1	1	4
Эргасто	1	1		2
Нигелла	1	1		2
Хиппо	1		1	2

На первый взгляд, Тирсис занимает здесь далеко не лидирующее положение. Да и арии его достаточно однотипны – все они (с некоторой натяжкой) могут быть названы любовными или «ревнивыми», и все обращены к Дамону. Но уже первая из них (1-е действие № 11) завораживает изощренной иронией, време-

⁷³ Парин А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М., 1999. С. 197–198.

⁷⁴ Редактор современного издания партитуры «Дамона» указывает, что номера, первоначально обозначенные в тексте либретто как ариозо, получили затем в оригинальной партитуре приписки «ария». См.: Baselt B. Vorwort... Op. cit. S. VIII. Но, видимо, не все – небольшая часть номеров с названиями «ариозо» сохранилась, и они (за исключением совсем маленького ариозо Эльпины из речитатива № 30 в 3-м действии) учтены в данной таблице.

нами переходящей в сарказм. «Люби меня...», – нежно, просветленно и сладко призывает герой в первых трех тактах (Largo). Чтобы затем в темпе vivace повести о чаемой страсти: «...но только в шутку, только для времяпрепровождения, для забавы. Удовольствуй свое сердце этим, потому что от более серьезных любовных сражений бежит моя невинная душа». На последних словах виртуозная сольная партия, по традиции того времени, передает, как именно бежит душа: быстро и весьма уверенно.

Единственная и главная тема Тирсиса – тема игрока, всегда притворяющегося, всегда неискреннего и поэтому всегда побеждающего. Тема власти. Истинные причины поведения персонажа – вместе с его истинной сутью – скрыты от нас так же, как и от остальных героев оперы. Что именно сделал Тирсис для повержения врага, как подготовил изгнание соперника, – неизвестно. И этот постоянно ощущаемый скрытый слой придает образу тот психологический объем, который сообщает ему драматургическую значимость. Ведь с самого начала понятно, что Тирсис – это повод (неважно, истинный или мнимый) для появления в Аркадии Дамона.

Именем Дамона названа опера. Это «говорящее» имя в XVIII столетии принадлежало прямолинейному оболстителю⁷⁵, неутомимому в непрерывных поисках любви, достижения которого в данной области, по-видимому, успешно соперничали с подвигами Дон Гуана⁷⁶. Другое дело, что закрепившиеся в литературе представления о последнем во многом основаны на приключениях реальных людей, в то время как Дамон, скорее всего, – персонаж мифический, пришедший в средневековое искусство из античной пасторальной поэзии. В «Буколиках» Вергилия у пастуха Дамона традиционно имеется пара – пастушка Филлида. В облике «одинокого» (всегда в поиске) Дамона из пародийного итальянского либретто сохранены качества естественной принадлежности миру природы, живости, простоты и «неогрэнненности», однако, как и положено в пародии, все они поданы, так сказать, с обратным знаком.

Главенство Дамона подчеркнуто Телеманом драматургически: этот персонаж почти все время находится на сцене. А его музыкальная характеристика в целом выписана значительно разнообразнее и тщательнее, чем материал большинства других героев спектакля.

Партия Дамона – высокого баса – явно рассчитана не на случайного участника представления, а на профессионального и опытного певца. Он единственный исполняет мужскую роль, вокальный диапазон которой простирается на полторы октавы, изобилующую октавными скачками, неудобными хроматизмами и блестящими пассажными взлетами, в целом охватывающую гораздо более обширное образное и семантическое пространство, чем роли партнеров. Текст либретто подчеркивает связанную с характеристикой Дамона двойственность сферы огня, пожара, воспламененности: любовные «пылаю тоской» и «пламя взоров» оборачиваются здесь готовностью из мести «наслать на эту страну жар и пламя». По продуманности взаимосвязи музыкальных решений с фонетическим подбором слов на видное место хочется поставить третью арию Дамона (2-е действие, № 3), где остроумно зарифмованные синонимы повествуют о всепожирательной любви к Миртилле: «Я пылаю тоской по ней, горю любовью, мое пламенное желание она поджаривает, прищипоривает мои инстинкты и превращает меня в Этну пожирающего пламени! Как трепещет мое сердце! Какой жар в моих полных любви взорах! Жилы напрягаются, кровь стремится бурным потоком». Ария написана в A-dur-E-dur, в ней акцентированы устои «грубого Е», о принятой в то время характеристике которого композитор и теоретик Ю. Г. Кнехт писал: «Е – звучит пламенно и дико»⁷⁷.

⁷⁵ Именно так оно представлено и позднее, в эпиграмме В. А. Пушкина (1815): «Какой учтивец стал Дамон! / Что за диковинка, теперь в отставке он» – См.: Русская эпиграмма. М., 1990. С. 102.

⁷⁶ Подробнее о становлении образа последнего см.: Севильский оболститель. Дон Жуан в испанской литературе. Хрестоматия. СПб., 2009.

⁷⁷ Цит. по: Кириллина А. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007. С. 34.

В последней арии (3-е действие, № 44) плененный Дамон обнаруживает еще одну сторону своей «пылающей» сущности: за помощью в освобождении он обращается к фуриям и духам из «грохочущих пропастей» и «дымящихся бездн», конечно же, имея в виду преисподнюю. Последний ход связан с пародированием не только устрашающих образов театральной «дьявольщины», но и приемов «серьезной» оркестровки при изображении «адских сил», – приемов, комплекс которых как раз тогда складывался во французской барочной опере и которые безусловно близки телемановскому ощущению *Tonmalerei*. «<...> Непрерывное хаотичное движение, в котором пребывает все в преисподней – ни секунды отдыха <...>», характерное для «трагедий на музыке» Ж.-Б. Люлли, М.-А. Шарпантье, А. Кампра и Ж.-Ф. Рамо⁷⁸, спародировано здесь Телеманом не только «с иным знаком», но и в иной национальной манере. «Адские вихри» французского барокко, оказываясь на немецкой почве, прежде всего утрачивают свободную непредсказуемость ритмического рисунка и приобретают строгую организованность – мифологический хаос структурирован и скован рамками реального времени.

Общий («среднестатистический») темп этой оперы – скорее поспешный и даже стремительный, чем неторопливый и спокойный. Действие развивается последовательно и горизонтально – среди полей и лесов, где герои чувствуют себя уверенно, преодолевая расстояния пешком. Вся история продолжается сутки: она начинается ранним утром в свете догорающего погребального костра и завершается утром следующего дня. Таким образом, Калисте (Тирсис), обещая Дамону «счастье в любви» после вечерней охоты нимф в честь праздника Дафны, а затем застолья на ночном празднике Бахуса, с самого начала рассчитывает, что с завершением этих мероприятий сатиры будут повержены.

Принцип единства действия опирается не только на драматургию предопределенности замысла, но и на четкое разделение театральных амплуа. Образы Дамона, Тирсиса, Нигеллы, Хиппо относятся к комической и пародийной сфере. Их совместные сцены, достаточно длительные, традиционно введены не только для логического развертывания сюжета, но и для увеселения публики. Телемановский речитатив, разнообразный и гибкий, иногда уже самой этой мелодической гибкостью и тонкостью пародирует большинство текстов. Таков, например, речитатив Хиппо, Дамона и Нигеллы (действие 2, явление 10), перепалку которых продолжает воинственная ария Нигеллы (действие 2, № 25), где на фоне радостной переключки скрипок и гобоев, в галантном *A-dur* («тон содержит объяснение в невинной любви, довольство своим состоянием, надежду на свидание при расставании влюбленных <...>», – утверждал поэт и композитор К. Ф. Шубарт⁷⁹) звучит следующее обращение к Дамону: «Влюбленный червяк, только не хватало тебе привесить к твоим рукам еще и цепи дурака» (крайние разделы *da saro*); «вели поменять свое лицо на новое, чтоб тебя можно было полюбить» (середина).

Лирический полюс спектакля представлен прежде всего образом Лаурииндо. Квинтэссенцией настроений печали, меланхолии и даже отчаяния предстает его музыкальная характеристика, в которой преобладают уравновешенные и спокойные темпы, элегические тональности и иной, чем в комической сфере, комплекс выразительных средств: усложненные мелодика и гармония, протяженные движения, изысканная нетанцевальная ритмика, преобладание ниспадающих ламентозных интонаций. Можно даже сказать, что с точки зрения тональной и гармонической драматургии этот образ идеально замкнут в своем музыкальном пространстве: из его пяти арий (2–1–2 по действиям) крайние написаны в *a-moll*, все центральные – в *g-moll*.

Лаурииндо – единственный персонаж оперы, в чьих сольных высказываниях никогда не происходит «выпадения» в иные смысловые сферы; ему равным об-

⁷⁸ Булычёва А. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004. С. 190.

⁷⁹ Цит. по: Кириллина Л. Указ. изд. Ч. 2. С. 35.

разом чуждо воинственно-героическое и обыденно-простонародное. Только при общении с другими «собеседниками» такая персонификация нарушается, и тогда музыкальный язык героя ненадолго усваивает изначально чуждые обороты.

Имманентные свойства музыкального лексикона Лауриндо неразрывно связаны лишь с музыкой его возлюбленной – Миртилле.

Этот персонаж – самый сложный в опере. Прежде всего он имеет лишь опосредованное отношение к сфере комического. Образ Миртилле безусловно является одним из первых в мировом музыкальном театре воплощений *femme fatale*, чьи виртуозные фиоритуры (диапазоном в две октавы) ассоциируются со сценическим олицетворением богини мести – Царицей Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. Миртилла, живая и страдающая женщина, связана с миром неземных сущностей своим безумием – мнимым, но изображенным достаточно достоверно. В выдуманном облике, который она пытается преподнести врагам в качестве истинного, ее речь перенасыщена метафорами, а сама героиня словно пребывает рядом с божествами и мифологическими персонажами – Авророй, Амуром и Венерой, Юпитером, Атласом и Ледой, Аполлоном и Мельпоменой; себя и Лауриндо она называет Зефиром и Флорой, Юноной и Гимнеем, погибшего Тирсиса – Адонисом (воскресающим богом весны) и Орфеем (непревзойденным певцом), Эльпину – Клитией (олицетворением ревности), Дамона – Хароном и Герионом (великаном с тремя головами и тремя туловищами), себя же снова – Цинтией (богиней женственности), Данаей (богиней лунного света), Дафной (предпочла стать лавровым деревом, сохраняя свою девственность от посягательств Аполлона), Дианой (богиней охоты) и Люциной (покровительницей брака и охранительницей женщин).

Благодаря Миртилле пространство оперы приобретает метафизическую глубину, расширяется вверх (к небесам) и вниз (в царство смерти). А сама героиня, которая тему смены облика (переодевания) Тирсиса поддерживает (и отражает) своим явлением в мужском костюме, предстает по ходу действия то мстительницей, то воительницей, то искусительницей, то, наконец, сомневающейся, обманутой и успокоенной возлюбленной. И в каждом из этих обликов она оделена запоминающимися свойствами высказывания.

Так, в одной из «арий мести», разумеется, обращенной к Дамону (2-е действие, № 14) Миртилла перенимает из музыкального языка «охотничьей» арии сатира (1-е действие, № 28) тональность (F-dur), темп и характер движения (быстро и бравурно), тип аккомпанемента (постоянные репетиции), рисунок вокальной строки (октавные скачки), гармоническую схему и даже инструментовку – и там, и там использованы охотничьи рога (*corni di caccia*), а каждая группа скрипок «подкрашена» одним гобоем.

Как уже говорилось, в общении с Лауриндо музыкальный язык Миртилле принципиально иной. И дело даже не в том, что и здесь происходит заимствование «личностных» свойств (например, можно сравнить ариозо Миртилле № 39 из 1-го действия и арию Лауриндо № 27 из 3-го действия), а в том, что лишь в сценах этих героев номерная оперная структура сменяется сквозным развитием, что безусловно необходимо отметить как важнейшую новаторскую черту драматургического мышления Телемана.

Первая из таких сцен охватывает последнее (13-е) явление 1-го действия и целиком построена на диалоге двух названных персонажей. В рамках комической оперы столь протяженный раздел, сосредоточенный на лирических излияниях солистов, весьма необычен. Возможно, решение было подсказано композитору особенностями литературного первоисточника: ведь лирическая картина опирается здесь на ясную структуру хорошо прописанной интриги. Достаточно уже того, что беседу влюбленных подслушивает спрятавшийся в кустах Дамон – и это обстоятельство ни на секунду не позволяет зрителю отвлечься.

В данном разделе изящное, тонко выписанное кружево поэтического текста на разных уровнях варьирует тему поисков взаимопонимания между партне-

рами: духовной общности, при которой необходимо слышать и постигать друг друга без слов, и, напротив, словесных объяснений, которые легко «стереть», не попытавшись проникнуть в их суть.

Общее строение сцены:

№ 39, ариозо Миртиллы e-moll, без паузы переходящее в речитатив-диалог Миртиллы и Лауриндо в том же настроении, ограниченный кругом тональностей, родственных e-moll;

№ 40, ария Миртиллы d-moll;

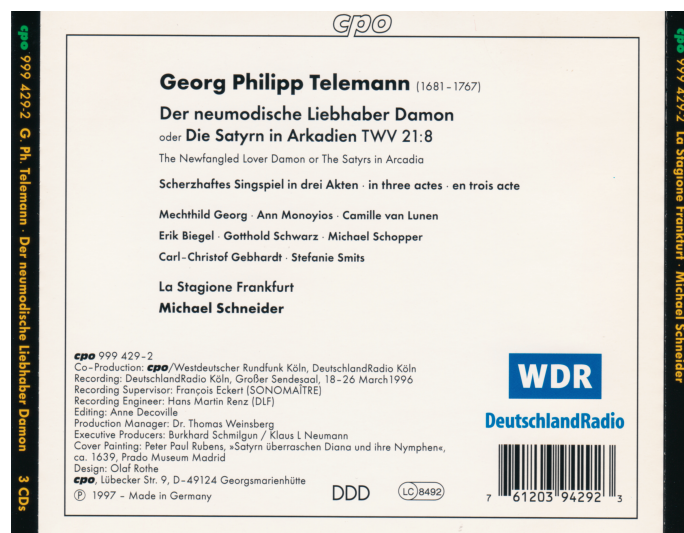
№ 41, речитатив-диалог Миртиллы и Лауриндо в том же настроении и т. д.

Затем в качестве «перемены декорации» в диалог вступает (точнее врывается) Дамон, и начинается еще одно явление сквозного развития (14-е), функцию рефрена в котором выполняет инструментальная ригурнель.

В двух упомянутых ариях Миртиллы завершено формирование комплекса свойств музыкального высказывания, который отныне станет характерным для этой влюбленной пары. О многих отличиях уже говорилось, подчеркнем теперь особенности авторской инструментовки: искусные переключки голосов (вокального и инструментальных, двух групп скрипок и гобоев, наконец, струнных и духовых) и введение комплементарной ритмики создают ощущение дышащего, непрерывно меняющегося пространства, где голос солиста в ряде случаев поддержан тембром гобоя. Барочный гобой (по сравнению с современным) благодаря сравнительно широкой трости дает исполнителю возможность более мягкой артикуляции, что приводит к своеобразному эффекту: вокальная партия либо погружается в мягкий духовой тембр, либо отражается в нем, оставляя ощущение эха при переключках будто бы двух человеческих голосов.

Партитура «Дамона» имеет ясные и детальные указания прежде всего по составу инструментов, что позволяет судить о пристрастиях композитора. Важные для постановок практические замечания сделаны им (и, как свидетельствует Б. Базельт, сохранились в переписанном варианте) для обозначения звучания оркестра или оркестрового сопровождения. В танцах гармония трехголосна, так как все скрипки играют в унисон. В номерах с пением она четырехголосна – скрипки делятся на две группы, к которым иногда добавляются духовые. Оригинальное обозначение *tutti* или *sol* для басового голоса (первое для разделов без пения, второе для сопровождения пения) указывает на динамическую дифференциацию *basso continuo*, как это было принято в концертирующем стиле той эпохи. В ариях группа *basso continuo* традиционно сокращена, но дуэты написаны по-разному – в сопровождении как *continuo*, так и оркестра.

В принципе же рассмотрение на примере данной оперы характерных черт как инструментального, так и драматургического мышления Телемана убеждает нас в том, что творческие принципы композитора вернее всего определить как переходные – от барочной к классицистской концепции музыкального театра.



Прощание с барочным театром

«Дамон» – самая ранняя из дошедших до нас опер Телемана. Судя по всему, она может быть названа единственным из его комических представлений, приближенным к «серьезному» театру как структурно, так и по содержанию. Это тот тип зингшпиля, который позже найдет воплощение в творчестве Моцарта, – тип, синтезирующий черты как многих жанровых образцов сценического искусства, так и многих стилей – и в узком, и в широком понимании этого слова. Внешние приметы, символы и идеи этих стилей – например, галантного или барочного – не так уж сложно описать с разной степенью подробности. Однако не последовательное их описание, а именно попытки установления «процентных» соотношений стилевых составляющих в рамках отдельных разделов и номеров «Дамона», как нам кажется, могут помочь в определении и исторического места этого сочинения, и смысловой функции его появления, скорее всего, очевидной для автора, но в представлениях потомков естественно утраченной.

Выше говорилось о рационалистической выдержанности конструкции оперы, опирающейся на традиционное драматургическое триединство и подчеркнутую предопределенность развития сюжета. Интересно в таком случае взглянуть и на «оборотную сторону» столь уравновешенной картины, на те драматургические линии и штрихи, что активно «спорят» с ее законченностью, выводя некоторые фабульные повороты за границы сценического пространства.

Как известно, чудесные превращения – одно из краеугольных понятий барочной театральной эстетики. К приметам «волшебного театра» обращается здесь и Телеман – но лишь намеком. Достаточно уже того, что призрачный мир сказки окружает сатира Хиппо – грубоватого смешного персонажа, чья речь по-деревенски неправильна, а ролевая функция в спектакле до конца не ясна⁸⁰. Вокруг Хиппо неожиданно, как из-под земли, возникают сначала лесные призраки (9-е явление 2-го действия), а затем веселые маски из «сундука для редкостей» (5-е явление 3-го действия). И те, и другие безмолвны и не играют в действии никакой роли, бесследно исчезая в неизвестном направлении: призраки сразу, маски – после комической чаконь.

Ныне чакона, наряду с пассакальей и сарабандой, не ассоциируется с юмором, но во времена Телемана она могла быть и веселой. В «Дамоне» есть траурные пассакалья и сарабанда (в начальной сцене мнимых похорон Тирсиса). Что касается чаконь масок (как и «пьяной» чаконь в финале оперы), то это не просто сознательная перверсия величавой церемонии; в чаконе композитор пародирует самый эмблематический из сложившихся тогда в европейской музыке видов этого танца-шестивия – французскую оперную чакону, в которой могли участвовать хор, оркестр и солисты и которая продолжалась столько времени, сколько фантазии хватало автору для бесконечного «раскрашивания» при повторях основного тематического материала⁸¹. Произведение же Телемана – чисто инструментальное, трехголосное (скрипки, альты и continuo), сравнительно короткое и отчетливо структурированное. Так же, как и появление духов и масок, оно выполняет некую знаковую функцию – возможно, функцию воспоминания об удивительном и разнообразном мире барочного спектакля.

В качестве аналогичного знака воспринимаются и слова арии Эльпины «Смейся же, тигриное сердце» (действие 3, № 31), по всей видимости, пародирующие канонический текст, вошедший затем в либретто баховских «Страстей по Матфею», написанное Пикандером (псевдоним К. Ф. Хенрици). Некоторые немецкие исследователи уверены, что объектом пародии Телемана явилась именно энциклопедически известная ария сопрано «Истекай кровью, любящее

⁸⁰ Поиски ответов на вопрос, что делает в представлении на аркадский сюжет персонаж в амплуа «деревенского дурачка», в данном случае уведут нас очень далеко и от «волшебных превращений», и от заявленного объема работы. Эти ответы, как и многое другое, ожидают отдельных изысканий.

⁸¹ Подробнее об этом см.: Булычёва А. Цит. изд. С. 218.

сердце» (№ 8, “Blute nur, du liebes Herz”) из этих «Страстей». Однако они написаны в 1727-м, спустя три года после премьеры второй редакции оперы. Значит, интерес Телемана привлек лишь поэтический текст как таковой; это, кстати, косвенно подтверждается и тем обстоятельством, что в музыке обеих арий нет ничего общего.

Образу «плачущего» сердца, в евангельских строках наполненного кровью и отдающего кровь, Телеманом противопоставлен не менее яркий образ сердца смеющегося, которое гипотетически может быть наполнено слезами, в смысловых коннотациях оперы то «кровоточивыми» (ария Миртиаллы № 39, действие 1), то «засунутыми в один мешок» со смехом, приравниваемыми к нему (речитатив из явления 10, действие 2). Следовательно, речь о сердце, исторгающем и принимающем смех даже в тех случаях, когда он горяч как кровь и едок как слезы – какая гипербола может ярче выразить самую суть комического театра?

Последнее из привлекаемых нами здесь стилевых «воспоминаний» композитора – о танцевальных ритмах. Распетые танцы – основа барочного спектакля – фактурно поддержаны у Телемана таким образом, что создается ощущение явной двойственности, неопределенности «колебаний» между приметами «галантного» («свободного», гомофонного) и «строного» (полифонического) письма. В частности, в арии Эргасто «Моя горькая судьба...» (действие 1, № 18), изложенной в характере ламентозного менуэта (с-moll), распевная тема ювелирно вписана между решительными октавными пунктирами аккомпанемента в верхнем и нижнем голосах, представляющими аллюзию «мотива мести» (середина da saro – «небо отомстит осквернителю»). Постоянное повторение размашистых скрипичных и виолончельных скачков, гармонизованных с помощью фригийского оборота в восходящем и нисходящем движении, приводит к тому, что полифоничность развертывания почти не определима на слух, зато хорошо видна в нотах.

Что касается ритмической организации в целом, то барочная ритмика, ставшая темой множества танцевальных и нетанцевальных трактатов, – разнообразная, временами трудно читаемая, во Франции изысканная и непредсказуемая, в Италии преимущественно моторная, – в «Дамоне» Телемана словно оскучела, ограничившись несколькими наиболее типичными структурами. То же можно сказать о контрапунктическом мышлении – весьма развитое и доведенное до высочайшего уровня мастерства в «Терпеливом Сократе», написанном как раз между редакциями «Дамона» (1721), оно уступает здесь место принципиально гомофонному типу высказывания. Подобным же образом «даль свободного романа»⁸², в средневековых рыцарских хрониках ничем не ограниченная и ставшая символом бесконечной свободы, тут замкнута конкретными географическими и смысловыми координатами.

Для полноты картины остается добавить, что сохранение арии da saro и противопоставления поэтики высокого и низкого литературных стилей⁸³ уравнивается разнообразием речитативов и даже развернутых речитативных сцен, подчеркивание некоторых барочных семантических эффектов – господством мажоро-минорной системы, а традиционная камерная инструментовка – выверенной виртуозностью подбора комбинаций внутри не особенно разветвленного тембрового пространства.

Куда же направлялся Телеман в самом загадочном из своих комических представлений? Разумеется, вперед; он всегда направлялся вперед, что тогда понималось, по-видимому, как движение «к реализму, жизнерадостности и уравнищенности», а теперь означает «к классицизму». Причем на этом пути композитор оставлял хорошо фиксируемые метки расставания со «старым» барочным

⁸² «Даль свободного романа...» – в монографии А. В. Бульчёвой название главы, где речь идет о рыцарском романе и об операх на «рыцарские» сюжеты.

⁸³ В частности, высокопарные тексты слезных и возвышенных арий опираются на повторы фонетических ячеек и синонимов и содержат редко употребляемые в современном немецком длинные цепочки родительных падежей; всё это, разумеется, отсутствует в речитативах.

стилем. Концепция чудесного, эстетика наслаждения, скептическое отношение к мифологическому миру, «галантное» выдвижение на центральное место «идеи Эроса как главного смысла и главной движущей силы бытия»⁸⁴, драматургия передачи крайних состояний душевных порывов – все это перемешано в «Дамоне» с прихотливой, изысканной, иронической, поистине гениальной живостью. Увлекающая и завораживающая неожиданными поворотами, она не позволяет сразу осознать, с какой выверенной точностью барочные открытия понемногу начинают уступать место иным театральным стандартам.

Фантастически популярные в свое время, сценические сочинения Телемана с точки зрения слушателей безусловно не пережили рубежа XVIII–XIX столетий. Сейчас эти оперы воспринимаются публикой все-таки как явления собственно барочного театра. Однако складывается впечатление, что Телеман, остановившийся буквально «в нескольких шагах» от классицистской концепции, предвидел различные метаморфозы оперного жанра в эпоху, расцвет которой пришелся на десятилетия после его смерти. Художественное высказывание композитора отличается редкостной невозмутимостью – это отражение здорового, уверенного и профессионального мировоззрения мастера, искусство которого терпеливо; оно не обидится и не устареет, если придется подождать обретения своего истинного места в культурной действительности. Независимо от того, сколько продлится ожидание.

⁸⁴ Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2007. № 4, июнь. См: <http://www.21israel-music.com/Archive.htm> (Дата обращения 16.06.2011).